

نقد
النقد
دسوقي إبراهيم

نقد النقد

تأليف
دسوقي إبراهيم



نقد النقد

دسوقي إبراهيم

الناشر مؤسسة هنداوي
المشهرة برقم ١٠٥٨٥٩٧٠ بتاريخ ٢٦ / ١ / ٢٠١٧

يورك هاوس، شييت ستريت، وندسور، SL4 1DD، المملكة المتحدة
تليفون: ٨٣٢٥٢٢ ١٧٥٣ (٠) ٤٤ +
البريد الإلكتروني: hindawi@hindawi.org
الموقع الإلكتروني: https://www.hindawi.org

تصميم الغلاف: ليلى يسري

الترقيم الدولي: ٩٧٨ ١ ٥٢٧٣ ٢٩٩٨ ٠

صدر هذا الكتاب عن مؤسسة هنداوي عام ٢٠٢٢.

المحتويات

﴿وَقُلِ اعْمَلُوا فَسَيَرَى اللهُ عَمَلَكُمْ وَرَسُولُهُ وَالْمُؤْمِنُونَ وَسَتُرَدُّونَ إِلَى عَالِمِ الْغَيْبِ وَالشَّهَادَةِ فَيُنَبِّئُكُمْ بِمَا كُنْتُمْ تَعْمَلُونَ﴾

التوبة (١٠٥)

الإهداء

إلى روح من روى حبه عروقي.

ولم أره.

إلى روح أبي الغالي.

دسوقي

تقديم

منذ أن انتصف القرن العشرون، دخل الإبداع العربي — وبخاصة الشعري — مرحلةً جديدة، تأثر فيها تأثرًا كبيرًا بالوافد الجديد الذي انبثق مع الحداثة الشعرية. ومن ثم انتقل الشعر من مرحلةٍ تقليدية قديمة عاشها ردحًا غير قليلٍ من الزمن إلى مرحلة شعريةٍ جديدة شكلًا ومضمونًا؛ لمُلاءمة الواقع العربي ذي الإيقاع السريع في مختلف جوانبه.

ومن حيث الشكل، استطاع أصحاب هذه المرحلة الشعرية أن يُجاوزوا البيت الشعري، ويستعيضوا عنه بتفعيلاتٍ مُتناغمة، تتلاقى حينًا وتفترِق أحيانًا، مُحدِثة نوعًا من الإيقاع يُلبي رغبة الشعراء في تصوير تجاربهم على نحوٍ أكثر صدقًا. وهذا النوع من الشعر هو ما سُمِّيَ بشعر التفعيلة.

أما من حيث المضمون، فقد اعتمد شعراء التفعيلة على التراث الإنساني الذي غدا أمامهم كتابًا مفتوحًا، وكذلك على الأساطير بوصفها مَنبعًا مُهمًّا في فهم قضايا الواقع، بجانب التراث الشعبي الذي أَمَدَّ الشعراء بكثيرٍ من الأقنعة والرموز التاريخية والدينية.

وقد لازم هذا التطورَ كلَّه لغةٌ جديدةٌ، لا تعتمد في مفرداتها على الإرث اللغوي القديم، بل تُطَوِّرُه من خلال اختلاطه باللغة اليومية، وانفتاح دوالِّه سيميولوجيًّا على مدلولات تُجاوِز المستوى المعجمي، وكذلك ما عمد إليه الشعراء في تَخلِّيهم عن الاحتفاظ بالرُّتَب النحوية في المستوى التركيبي، وتَجاوُزهم للنحو التقعيدي، بإبداعهم نحوًا خاصًّا سُمِّيَ (بالنحو النصِّي) الذي يقوم على الربط بين أجزاء النص الشعري. ومن ثم يُصبح النص مثل الجسد المُتماسِك الأعضاء، وهو بذلك يؤدي الدور نفسه الذي يؤدِّيه النحو التقعيدي في استغلال جماليات اللغة وطاقاتها بوضع المفردات اللغوية وضعًا جديدًا، ينمُّ عن عُمق الإبداع.

وكان من المهم أن تنشأ ثورة حداثية في حقل النقد؛ لتُلائم تلك الثورة الحداثية التي انبثقت في حقل الإبداع. ومن ثَمَّ حلَّتْ بالعالَم العربي — منذ نهاية السبعينيات — مناهج نقدية جديدة (حداثية)، استخدمها النقَّاد العرب في قراءة الشعر العربي في مرحلة الحداثة وما بعدَها.

والحقيقة أن تلك الجهود التي قام بها نقَّادنا العرب اقتصرت في البداية على ما سمَّاه الدكتور محمد عبد المطلب بمرحلة نقل المعرفة النقدية.[١] وقد ظهرت في هذه المرحلة بعض الأعمال تناولت المنهج البنيوي بوصفه أول المناهج النقدية التي وطئت أقدامها أرض النقد العربي. منها على سبيل المثال: الأسلوب والأسلوبية (نحو بديل ألسُني في نقد الأدب) للدكتور عبد السلام المسدي ١٩٧٧م، ونظرية البنائية في النقد الأدبي للدكتور صلاح فضل ١٩٧٧م، ومشكلة البنية للدكتور زكريا إبراهيم ١٩٧٨م، وأخيرًا جدلية الخفاء والتجلِّي للدكتور كمال أبو ديب ١٩٧٩م.

لكن سرعان ما انتقلت مرحلة النقل هذه إلى مرحلة الإنتاج مع بداية الثمانينيات، وبخاصة بعد إنشاء مجلة فصول التي تناولت مُعظم مناهج النقد الأدبي الحديث في النصف الثاني من القرن العشرين.[٢]

وكان على النقاد العرب أن يُطوعوا هذه المناهج النقدية الوافدة بما يُناسب طبيعة الإبداع الشعري في البيئة العربية. ومن حينها، أخذت تتدفَّق على النقد العربي مناهج أخرى بعد حداثية: مثل المنهج السيميولوجي، ونظرية التلقِّي، والمنهج التفكيكي، والنقد النِّسْوِي، والنقد الثقافي، وغير ذلك من المناهج المُتعدِّدة، ومن ثَمَّ شرع النقاد العرب في قراءة الإبداع العربي — الشعري على وجه الخصوص — بهذه المناهج النقدية. ولم يقتصر الأمر على ذلك فحسب، بل حاول بعضهم تطبيق هذه المناهج النقدية على النص الشعري في بيئته العربية القديمة.[٣]

---

[١] انظر: النقد الأدبي، سلسلة الشباب، الهيئة العامة لقصور الثقافة، الطبعة الأولى ٢٠٠٣م: ٧.

[٢] انظر: المجلد الأول، العدد الثاني، يناير ١٩٨١م. وقد تناول هذا العدد كثيرًا من المناهج النقدية المعاصرة، مثل التحليل النفسي للأدب ٦٢:٢٦، والاتجاه الاجتماعي ١١٣:٦٥، والأسلوبية ١٥٨:١١٥، والبنيوية ١٩٩:١٦٠.

[٣] انظر على سبيل المثال: الدكتور كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة (نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦م.

وكما هو الحال عند ميلاد التيارات الجديدة في المجالات المختلفة للحياة، واجهَت الدراسات التي اعتمدت على المبادئ الإجرائية للمناهج الوافدة ثورةً عارمةً من الرفض والتحفُّظ، بدعوى أن المناهج التي قُرِئَتْ بها ليست قادرةً على قراءة النص الشعري في بيئته العربية؛ نظرًا لاختلاف مبادئها التطبيقية عن خصائص الشعر العربي.[٤]

وهذا ما حدا بالدكتور محمد عبد المطلب إلى القول: «وفي رأينا أنَّ الإشكالية الحقيقية في هذا الإجراء التطبيقي أنه استمدَّ ركائزه وأدواته من نصوصٍ غير عربية. ومن ثَمَّ فقد كانت في حاجةٍ إلى تطويعها لكي تكتسب صلاحية التعامُل مع النص الشعري، فأنا من المؤمنين بأنَّ كل لغةٍ لها خصوصيتها التي تكاد تنغلِق على نفسها، حتى لو اشتركت في الأسس العامة.»[٥] ومن هنا نشأت جدلية الرفض والقبول تجاه هذه المناهج النقدية الجديدة في كيفية تعاملها مع الشعر العربي في مرحلة الحداثة وما بعدها.

ولأن النقد يُعد في حدِّ ذاته عمليةً إبداعية توازي إبداع الفنون الأدبية ذاتها، كان لا بد أن يُقَوَّم هذا النقد الحداثي ويُناقَش في مبادئه الإجرائية التي قام عليها نتيجةَ تأثُّره بتلك المناهج النقدية غربية المنشأ. ومن ثَم ظهرت على الساحة النقدية دراسات تُعالِج هذه المسألة وتندرِج تحت ما يمكن أن نُسمِّيه (نقد النقد). يأتي في طليعة هذه الدراسات كتاب نقد الحداثة للدكتور حامد أبو أحمد، إذ أحدث دويًّا شديدًا بمناقشة دُعاة المنهج البنيوي في العالم العربي، مع إبداء إعجابه بتعريب النقد الحداثي من خلال قراءته لكتاب ثقافة الأسئلة للدكتور عبد الله الغذامي، فضلًا عما تناوله الكتاب من مواد نقدية أخرى.[٦] وكذلك ما قدَّمه الدكتور عبد العزيز حمودة في كتابَيه: المرايا المُحدبة، والخروج من التيه، وما ناقش فيهما من مبادئ إجرائية لتلك المناهج النقدية.

وبعيدًا عن النقد التنظيري، جاء هذا الكتاب ليناقش تلك المناهج النقدية في مبادئها الإجرائية من خلال جوانبها التطبيقية، ليجسد أمام القارئ المُتلقي مدى توافق تلك المبادئ مع النص الشعري في بيئته العربية، أو مدى مُخالفتها لجمالياته الفنية.

---

[٤] من النقَّاد الذين رفضوا هذه المناهج، الدكتور عبد العزيز حمودة. انظر: المرايا المُحدَّبة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عالم المعرفة، إبريل ١٩٩٨م. والخروج من التيه (دراسة في سلطة النص)، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، عالم المعرفة، نوفمبر ٢٠٠٣م. وانظر كذلك: الدكتور مصطفى ناصف، بعد الحداثة صوت وصدى، النادي الأدبي الثقافي بجدة، الطبعة الأولى، يونيو ٢٠٠٣م.

وفي رأيي أن إعادة قراءة الجهد النقدي بجهدٍ نقدي آخر فيما يُسمَّى (بنقد النقد) يُعدُّ مسلكًا مُهمًّا في توجيه مسيرة النقد العربي الحديث؛ إذ لا يسمح الاتجاه الثاني (نقد النقد) للأول (النقد) أن يسير على غير هُدًى، ومن ثَم لا يُعفي النقَّاد من المسئولية تجاه ما يُقدِّمونه من تفسيراتٍ للإبداع الأدبي؛ لذا تُصبح معاملة الخطاب النقدي بوصفه إبداعًا، عمليةً ذاتَ جدوى من شأنها أن تُحدِث قدرًا أكبر من الانضباط النقدي، وهو ما يعكس آثارًا إيجابية على الحركة الأدبية برمَّتها في عالَمنا العربي؛ إذ يستبعد هذه الاتجاه (نقد النقد) ما هو غريب عن متابعة هذه الحركة، ويؤصِّل ما يتواءم مع جمالياتها ويُجذِّره.

لكل ما سبق جاء هذا الكتاب ليُناقش هذه القضية المُهمة، ويُجيب عن هذا التساؤل: كيف استغل النقاد العرب المناهج الحداثية في قراءة الشعر العربي؟

وسأُعالِج هذه القضية بطرحِها في أسئلةٍ عدة؛ الأول: هل تصلُح هذه المناهج النقدية كلها لدراسة الشعر العربي؟ الثاني: هل استطاع النقاد العرب أن يُطوعوا تلك المناهج في بعض مبادئها الإجرائية لتُلائم طبيعة هذا الشعر؟ الأخير: ما المنطقة التي يصلُح أن تُطَبق عليها هذه المناهج؟ هل يتمُّ هذا على مستوى القصيدة، أو على مستوى الديوان، أو على مستوى الأعمال الكاملة؟

وأشير هنا إلى أن هذه الأسئلة المطروحة التي تُمثِّلُ القضية برمَّتها هي نفسها النتائج التي سأصِل إليها في خاتمة هذا الكتاب الذي جاء من أجل مُناقشتها؛ على أن تتمَّ هذه المناقشة بقدْرٍ كبير من الموضوعية في الجوانب التطبيقية لبعض القراءات النقدية في شعر الحداثة.

وأما عن منهج الدراسة، فقد اعتمدتُ على منهجٍ علمي مُركَّب يقوم على تتبُّع شقَّين؛ الأول: رصد نماذج تطبيقية مُتنوعة في قدْر كبير من الحيادية، دون تدخُّل منِّي أثناء تعليق النقَّاد في قراءاتهم المختلقة. الأخير: تخصيص موضوعٍ في نهاية كل نموذج لمناقشة الناقد فيما عمد إليه من تطبيق المبادئ الإجرائية لهذا المنهج أو ذاك، سواءً تَمثَّل ذلك في إظهار ما تميَّزت به القراءة، أو ما يُلْحَظ عليها. وقد رأيتُ أنَّ هذه الطريقة في استخدامي للمنهج الدراسي على هذا النحو أدْعَى إلى تماسُك الدراسة وإظهار مدى قُوَّتها.[٧]

---

[٥] انظر: النقد الأدبي، ٦٩.

وقد جاء الكتاب على النحو الآتي؛ الفصل الأول: (النقد البنيوي) الذي رصدتُ فيه ثلاث قراءات مختلفة؛ هي على الترتيب: القراءة البنيوية التي قدَّمَها الدكتور صلاح فضل لشِعر أمل دنقل، ثم قراءة الدكتور كمال أبو ديب لقصيدة (مرثية رجل صادق) للشاعر اليمني عبد العزيز المقالح، وكذلك قراءته لقصيدة (الهموم الشخصية) للشاعر العراقي سعدي يوسف، وأخيرًا قراءة الدكتورة يُمنى العيد لقصيدة (تحت جدارية فائق حسن) للشاعر سعدي يوسف.

الفصل الثاني (النقد السيميولوجي) وقد شمل هذا القسم ثلاث قراءات؛ هي على الترتيب: قراءة الدكتور عبد القادر الرباعي لدال (الليل) لدى شاعرَين من شعراء الحداثة؛ هما: محمود درويش وصلاح عبد الصبور، وقراءة الدكتور صلاح فضل لدال (البنفسج) في ديوان (سيرة البنفسج) للشاعر حسن طلُب، ثم قراءة الدكتور كمال أبو ديب لدال (الجرح) عند أدونيس ودال (الغسل) ودالي (القراءة والكتابة) عند الشاعر عبد العزيز المقالح.

الفصل الثالث (النقد الأسلوبي) وقد ناقشتُ في هذا القسم ثلاثة نماذج؛ الأول: قراءة الدكتور محمد العبد لبعض الظواهر الأسلوبية في شعر صلاح عبد الصبور. الثاني: قراءة الدكتور محمد عبد المُطلب لتحولات بِنية النفي في ديوان (الشوق في مدائن العشق) للشاعر أحمد سويلم. الأخير: قراءة الدكتور محمد حماسة عبد اللطيف لقصيدة (صلاة) للشاعر أمل دنقل، وقراءته لقصيدة (طلل الوقت) للشاعر أحمد عبد المعطي حجازي.

الفصل الرابع (النقد في إطار نظرية المُتلقي) وقد فرضَتْ عليَّ طبيعة هذا الفصل أن أُناقش أكثر من قراءةٍ للنموذج الواحد؛ لأُبرِز في النهاية علاقة كل قراءةٍ بالأخرى، وعلاقة ذلك بالنص ذاته. لذلك تناولَتِ الدراسة في هذا الفصل قصيدتَي الشاعر الفلسطيني محمود درويش (عابرون في كلام عابر) و(الأرض).

وقد ناقشتُ النموذج الأول من خلال قراءة الدكتور عبد الله الغذامي والناقد حاتم الصكر، في حين ناقشتُ النموذج الثاني من خلال قراءة الناقدة اعتدال عثمان والدكتورة

---

[٦] صدرت الطبعة الأولى لهذا الكتاب في الرياض ١٩٩٤م، ثم أعيد طبعُه في مصر مع إدخال بعض التعديلات عليه ٢٠٠٦م.

[٧] رأيتُ أنَّ تدخُّل تعليقاتي في ثنايا قراءات النقَّاد سيؤدى إلى إحداث ضربٍ من البلبلة والاضطراب، ومِن ثَم تفكُّك الكتاب وضعفه، فآثَرتُ الطريقة التي أوضحتُها في المتن.

فاطمة طحطح. ثم قدمتُ تعليقًا عامًّا في نهاية هذا الفصل أوضحتُ فيه دور القارئ المُتلقي في قراءة النص الشعري، وعلاقة القراءات السابقة بعضها ببعض، وعلاقتها بالنص المدروس. وأخيرًا الخاتمة والنتائج، ثم المصادر والمراجع.

ويُلحَظ على هذه القراءات أنها شملت تنوعًا في خريطة الأدب العربي نُقَّادًا وشعراء؛ فمن حيث النقاد: هناك من مصر الدكتور محمد العبد والدكتور محمد عبد المطلب والدكتور محمد حماسة عبد اللطيف والدكتور صلاح فضل والناقدة اعتدال عثمان. ومن المملكة العربية السعودية الدكتور عبد الله الغذامي. ومن سوريا الدكتور كمال أبو ديب. ومن العراق الناقد حاتم الصكر. ومن المملكة الأردنية الهاشمية الدكتور عبد القادر الرباعي. ومن لبنان الدكتورة يُمنى العيد. وأخيرًا من المغرب الدكتورة فاطمة طحطح.

وفيما يخصُّ الشعراء، فثَمَّ من مصر صلاح عبد الصبور وأمل دنقل وأحمد سويلم. ومن العراق سعدي يوسف. ومن سوريا أدونيس. ومن اليمن عبد العزيز المقالح. وأخيرًا من فلسطين محمود درويش، مما يُضفي قدرًا من الشمولية على مادة هذا الكتاب.[٨]

وبعدُ، فإني إذ أُقدِّم هذا الكتاب أرجو من الله سبحانه وتعالى أن يُقدم جديدًا في مجال الدراسات النقدية. والله من وراء القصد.

دكتور دسوقي إبراهيم

---

[٨] يمكن الرجوع في مناقشة الجوانب التنظيرية لهذه المناهج إلى كتابنا: مناهج النقد الأدبي المعاصر. تنظيرًا وتطبيقًا، مكتبة الآداب، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩م.

الفصل الأول

النقد البنيوي

١

تتمثل أولى القراءات البنيوية في قراءة الدكتور صلاح فضل لشعر أمل دنقل، وذلك في دراسته التي قدَّمها بعنوان «إنتاج الدلالة في شِعر أمل دنقل.»[١]

وتقوم دراسة الدكتور صلاح فضل لشعر أمل دنقل — كما يقول هو: «على فكرتَين أساسيتَين من النقد البنيوي الحديث: إحداهما ترى أن إنتاج الدلالة في الشعر يقوم على الصراع بين البنية القصصية والغنائية، على اعتبار أن البنية القصصية تعتمِد على المحور السياقي، وأن البنية الغنائية تعتمِد على المحور الاستبدالي … أما الفكرة الثانية فمؤداها أن التزاوج هو الذي يكشف عن «ميكانيزم» النص الشعري، وهو يتمثل في بروز عناصر مُتعادلة من الوجهة الصوتية والدلالية في مواضع مُتعادلة من القصيدة، مما يكفل إنتاج دلالتها وضمان وحدتها.»[٢]

ومعنى هذا، أن هذه المقاربة ستعتمد على مبدأ من مبادئ المنهج البنيوي، ويقترح الدكتور صلاح فضل تعديلًا على المبدأين كليهما؛ ففيما يخصُّ المبدأ الأول وهو المحور الاستبدالي والمحور السياقي، يرى الدكتور صلاح فضل أن هذَين المحورَين عندما ينتقلان إلى دراسة الشعر فإن مفهومهما لا ينبغي أن يقِف عند هذا الحد اللغوي البسيط، بل يمكن له أن يمتدَّ ليشمل مستويات عدة. وفي هذا الإطار يسوق الناقد جوانب ثلاثة تتمثل — من وجهة نظره — في محور الاستبدال؛ الأول: إحالة الدلائل على الجانب الصوتي الموسيقي

[١] انظر: إنتاج الدلالة الأدبية، مركز الإنماء الحضاري، الطبعة الثانية ٢٠٠٢م: ٢٣–٥١.

[٢] انظر: السابق، ٢٥.

من طريق ما كان يُسمى بالإيحاء المُنبثق أساسًا من تحوُّل الصوت إلى معنى فيُصبح وقعُ الكلمة موسيقيًّا، هو مناط إيقاعها الدلالي. الثاني: استبدال الكلمة المتجاورة مع غيرها بكلمةٍ أخرى من نسَقٍ مختلف، فيفجأ المُتلقي ويصدِمه — ولو لم يتولَّد عن ذلك مجاز من نوعٍ ما — أنه ضمَّ المُخالِف وكسَرَ المُتصاحِب. الأخير: نبذ المستوى العادي للتعبير المباشر واقتناص الصور المُجسَّمة باعتبار كل صورةٍ بديلًا رمزيًّا عن جملةٍ نثرية أو أكثر، قد تؤدي بشكلٍ ما طرفًا من مفهومها، وإن لم تؤدِّ على الإطلاق دلالتها.

وأما أشكال الحركة السياقية، فهي تندرِج في البساطة والتعقيد على النحو الآتي؛ أولًا: أبسط أشكالها أن تعتمد على حدَثٍ متكئ بدوره على خلفيةٍ زمنية مُتتالية، وتمضي في إشباعها للتوالي المُتدرِّج لهذا الحدث على نحوٍ قصصي بسيط، ويُلاحظ أن هذا أيضًا أفقر الأشكال. ثانيًا: لكن الغالِب أن تتألف من حركاتٍ مختلفة، تعتمد على تكنيك المَشاهد المُتباعِدة نسبيًّا، وإن كان يَحكُمها إيقاع واضح وهدف مركزي مُتبلور يضمَن اتساقَ تأليفها. أخيرًا: أنه أحيانًا لا تتضح وحدة هذا الإيقاع حتى مع التأمُّل العقلي، وتُتْرَك للتأثير الناجم عنها بشكلٍ مُبهم.

وقد أدَّت هذه الاقتراحات التي قدَّمها الدكتور صلاح فضل على هذَين المِحورَين إلى إجراء تعديلٍ على النموذج الذي قدَّمه «جريماس» لمستوى المضمون المعادل لمستوى التعبير؛ إذ ربط العنصر الدرامي بالمحور الاستبدالي، مُقللًا من ارتباط العنصر القصصي بهذا المحور.[٣]

وبهذه التعديلات والاقتراحات التي قدَّمها الدكتور صلاح فضل على بعض الإجراءات البنيوية، دخل إلى العالَم الشِّعري لأمل دنقل بقراءة دواوينه الأربعة: البكاء بين يدي زرقاء اليمامة، وتعليق على ما حدث، ومقتل القمر، والعهد الآتي.[٤]

ويُبرِز الناقد أهم المفاعلات الدرامية في شعر أمل دنقل. وهذه المفاعلات هي ما يمكن أن يُطلَق عليها «تكنيك وأنماط» التبادل والتقاطع بأشكالهما المختلفة. ويقوم التبادل بين العناصر الماثلة في آنٍ واحد أو بين الحاضر والماضي. أما التقاطُع فإن أحد الطرفَين فيه لا

[٣] انظر: إنتاج الدلالة الأدبية، ٢٦، ٢٧.

[٤] جُمِعَت هذه الدواوين الأربعة — إضافة إلى ديوانَين آخرَين هما «أقوال جديدة عن حرب البسوس» و«أوراق الغرفة ٨» فضلًا عن القصائد — في الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت، الطبعة الثانية ١٩٨٥م.

يحلُّ محل الآخر مثل التبادُل، بل يتعامد عليه ويُقيم معه إشكاليةً مُتشابكة. وهو بدوره قد يتمثل في جزيئات تصويرية، أو في لوحاتٍ كاملة يتم نَسجُها في ضفيرةٍ متقاطعة.

ولإثبات ذلك يسوق الدكتور صلاح فضل نماذج عشوائية من ديوان أمل دنقل «تعليق على ما حدث» مُجتزئًا فقراتٍ من بعض قصائده المتنوعة. ففي قصيدة «فقرات من كتاب الموتى» يقول أمل دنقل:[٥]

كلَّ صباحٍ ..
أفتحُ الصنبورَ في إرهاقْ،
مُغتسلًا في مائِه الرقراقْ،
فيسقط الماءُ على يدي .. دَمًا!
...
وعندما ..
أجلسُ للطعامِ .. مُرْغَمًا،
أُبصِرُ في دوائرِ الأطباقْ
جَمَا جِمَا ..
جَمَا جِمَا ..
مفغورةَ الأفواهِ والأحداقْ!

لقد اعتمد الناقد في قراءته لهذه المقطوعة على العناصر المتبادلة التي تُفجر الصراع داخل النص، وهو في هذا يقول: «فالتبادل بين الماء والطعام من جانب، والدم والجماجم من جانب آخر — وكلها ماثِلة في لحظة آنِية — هو الذي يفجر الصراع الدرامي بين مستويات الحياة اللاهية والواعية في الموقف الشعري.»[٦] أي أن الناقد استغل عنصر التبادل بين المفردات في مَجاميعها المختلفة؛[٧] لإظهار المُفارقة بين وقائع الحياة المختلفة، وهذا هو الإبداع السليم؛ أن تتغلغل مظاهر الحياة في نسيجه لكنها ليست كما هي، بل مُلتفَّة بعباءة الجماليات الفنية التي يُخالف منطقها منطق الواقع المعيش.

[٥] انظر: الأعمال الكاملة، ١٩٧.

[٦] انظر: إنتاج الدلالة الأدبية، ٣١.

وثمة تبادل من نوع آخر بين الحاضر والماضي التاريخي على أساسٍ من التعادل الرمزي بين الزمنَين، وهو ما طبَّقه الدكتور صلاح فضل في قراءته لمقطوعةٍ من قصيدة «الحِدَادُ يليق بقطر الندى» التي يقول فيها أمل دنقل:[٨]

قَطْرُ النَّدى .. يا خالْ،
مُهْرٌ بلا خيَّالْ.
... ...
قَطْرُ النَّدى .. يا عينْ،
أميرةُ الوجهينْ.

فهذه المقطوعة تقيم — كما يقول الناقد: «تعادُلًا تبادُليًّا بين خمارويه (الحاكم المُتْرَف الذي قتلَه غلمانه وهو في فراشه) وقطر الندى بِنته من صُلبه وامتداده الحيوي، وبين الحُكام الذين ضيَّعوا مصر في نكسة ١٩٦٧م.» وتجعل من الزفاف الالتحام العضوي برمْز العالَم العربي وهو الخليفة. كما يؤدي الأَسْرُ إلى الحيلولة دون إتمام هذا الالتحام. ويُصبح فكُّ الأسْر مرهونًا بتغيير الواقع اللاهي الغافل، ويُفجر هذا التبادل بين الماضي والحاضر دراما النكسة المُوجَّهة على مستوى الشعر. هذا عن التبادل.[٩]

أما عن تقاطُع العناصر الذي يقوم على التعامُد فيما بينهما وليس إحلال أحدهما مكان الآخر كما في التبادل، فقد ساق الدكتور صلاح فضل نماذج عدة تُبين مُستوياته. وأول هذه النماذج قول أمَل دنقل في قصيدته «فقرات من كتاب الموت»:[١٠]

تُوقِفني المرأة ..
في استنادها المثير

[٧] أطلق سوسير هذا اللفظ «المجاميع» على الحقول الدلالية في محور الاستبدال حينما سمَّاها «المجاميع الإيحائية». انظر: علم اللغة العام، ترجمة الدكتور يوئيل يوسف عزيز، بيت الوصل ١٩٩٨م، ١٤٤.

[٨] انظر: الأعمال الكاملة، ٢٠١.

[٩] هل يحقُّ لأحدٍ بعد هذا الربط بين مُجريات الواقع والإجراءات البنيوية، أن يدعي أن البنيوية شكل بلا معنى؟ انظر هذا الادعاء، الدكتور زكريا إبراهيم، مشكلة البنية، مكتبة مصر، بدون تاريخ، ١١. الدكتورة نبيلة إبراهيم «البنائية من أين وإلى أين»، مجلة فصول، مرجع سابق، ١٦٩. الدكتور عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، ٢٠٣، ٢٠٤.

على عمود الضوءِ:
(كانت ملصقاتُ «الفَتْحِ» و«الجَبْهَة» ..
تملأُ خلف ظهرها العمودا!)

ومن الواضح أن المقطوعة الشعرية تقوم على طرفَين؛ الأول: الشاعر/الشهيد، والأخير: المرأة. ومن ثَمَّ فلا يمكن أن يحلَّ أحدهما محل الآخر، وإلا لم تكن هناك مقطوعة شعرية لافتقاد أحد طرفي الصراع؛ ولذلك يقول الدكتور صلاح فضل: «فالتعامُد بين هذَين الطرفَين لا يعتمد على حلول أحدهما محل الآخر مما يُعادله أو يُشبهه، وإنما يقوم على نوعٍ من تنافي التجاور؛ إذ يستحيل تقاطُعهما إلى مَولد الصراع الدرامي.»[١١]

وإذا كان هذا النوع من التقاطُع قد ظهر في جزيئات تصويرية بسيطة، فهو يظهر في مواضع أخرى في لوحاتٍ فنية كاملة، وهو ما سمَّاه الناقد بالتقاطُع المُركَّب بين الفقرات الكبرى، ومثال ذلك قول أمل دنقل في قصيدة «الحِداد يليق بقطر الندى»:[١٢]

جوقة:

قطْرُ النَّدى .. يا مِصْر.
قطْرُ النَّدى في الأسْر.
قطْرُ النَّدى ..
قطْرُ النَّدى ..

الصوت والجوقة:

.. كان «خمارويه» راقدًا على بحيرةِ الزئبقْ،
في نومهِ القيلُولةْ.
فمَنْ تُرَى ينقذُ هذه الأميرةَ المغلولةْ؟
مَنْ يا تُرَى ينقذها؟

---

[١٠] انظر: الأعمال الكاملة، ١٩٨.

[١١] انظر: إنتاج الدلالة الأدبية، ٣٢، ٣٣.

[١٢] انظر: الأعمال الكاملة، ٢٠٣، ٢٠٤.

مَنْ يا تُرَى ينقذها؟
بالسيف ..
أو .. بالحيلةْ؟!

فالصراع هنا قائم على التقابل الإيقاعي بين الجوقة والصوت، ولم يتم حله إلا عن طريق اندماج الطرفَين موسيقيًّا وتصويريًّا. أي أن الشاعر استطاع هنا أن يستخدم آليتَين من آليات التعبير لبيان تفجير هذا الصراع الدرامي بين الأصوات؛ الأولى: الإيقاع، والأخيرة: تعدُّد الأصوات داخل المقطوعة الشعرية، بل داخل النص كله. وهذا الالتباس بين تعدُّد الأصوات والموسيقى إحدى السمات المهمة التي تُميزُ شعر أمل دنقل عن غيره من الشعراء، وذلك لاعتماده على المحور السياقي الدرامي المتفجر.

ثم يُبرز الدكتور صلاح فضل أثر التلاحم بين المحورَين: الاستبدالي والسياقي داخل النسيج الشعري بقوله: «وكلَّما تألَّفَتِ القصيدة من مجموعة من الحركات وأمكن تعانُق المستويَين: الاستبدالي والسياقي فيها، حققت على ما يبدو أكبر قدرٍ من قوة الأداء الشعري؛ لأنها تُحدِث حينئذٍ هذا التماس المنتِج للبنية العميقة، أما إذا سارت على نمطٍ سياقي بسيط أو تخلَّصت تمامًا منه، فإنها لا تنجح حينئذٍ في الوصول إلى هذا المستوى.»[١٣]

ولم يكتفِ الدكتور صلاح فضل بهذه الفقرات المجتزأة من القصائد، بل شرع في تطبيق مبادئ المنهج البنيوي على قصيدةٍ بأكملها، بغية تأصيل هذه المبادئ، وترسيخها، والتأكد من صلاحيتها في الدراسة. وقد اختار لذلك مجموعة «العهد الآتي» لأنها — كما يقول: «تُمثل نقلةً ناضجة تتكشَّف فيها وسائل الشاعر في الأداء وتتلاحم جديلته بقوة.» ويخصُّ الناقد قصيدة «الحزن لا يعرف القراءة» لاستيفاء هذا الغرض (التلاحم بين المحورين) مُقسمًا إيَّاها إلى خمسة مشاهد. يقول دنقل في المشهد الأول حاكيًا:[١٤]

تأكلُني دوائر الغُبَار.
أدُورُ في طاحونةِ الصمتِ، أَذُوبُ في مكانيَ المُخْتَار.
شيئًا فشيئًا .. يختفي وجهي وراءَ الأقنعة.

[١٣] انظر: إنتاج الدلالة الأدبية، ٣٤. وقد ضرب الناقد لهذا النوع من التلاحم نماذج عدة منها: قصيدة «صفحات من كتاب الصيف والشتاء» الأعمال الكاملة، ٢٠٥، وقصيدة «حكاية المدينة الفضية». الأعمال

أعمدةُ البَرْقِ التي تُطل من نوافذِ القطار،
كأنها سِرْبُ إوَزٍّ أسودُ الأعناق،
يطلقُ في سكينتي صرختَه المروِّعة،
ويختفي .. مُتابِعًا رحلتَه مع التيار!

ويُسْتَشَفُّ من تعليق الدكتور صلاح فضل على هذا المشهد أنه مبني على ضربٍ من المفارقة بين الثبات الموهوم غير الحقيقي والحركة السالبة؛ حيث تصنع سكينة الشاعر الظاهرية مع دوران الأشياء من حوله حالةً من المفارقة، تتولَّد عنها حالته النفسية الكئيبة. وقد نهضت الصورة الشعرية المحكمة ببيان ذلك على نحوٍ قوي.

وبما أن الشاعر اتكأ في هذا المشهد الحاكي على المحور السياقي مع تأسيسه على بنية المفارقة، فقد اعتمد هذا المشهد في نسيجه الداخلي على تلاحُم مبدأين من مبادئ المنهج البنيوي؛ الأول: المحور السياقي، الأخير: جدلية الثنائيات، فضلًا عن الصورة التي رمزت لكل معاناة الشاعر ومُكابدته «أعمدة البرق كسرب إوز أسود الأعناق ... أو صاروخ يُروع الشاعر بصرخته ويختفي.» ووقوع الشاعر على هذه الألفاظ دون غيرها، ووضعها في سبيكةٍ مجازية، تُشبع رغبته الاستبدالية، ومن ثَم فإن هذا المشهد يُمثل أعلى درجة للنضج في تطبيق مبادئ المنهج البنيوي. وفي المشهد الثاني يقول أمل دنقل:[١٥]

توقَّفي أيتُها الأشْرطةُ البيضاء؛
فقد نرى الخيطَ الذي خلَّفَهُ الثعبانُ فوق الصحراء،
وقد نرى عظامَ مَنْ ماتوا من الظمأ،
وقد نرى .. وقد نرى ..
لكنما الأشياء ..
يَدُبُّ فيها نبضُها الوحْشِيُّ، نبضُها المكبوتْ.
تذروُ على وجهي دقيقَ دفئها ..

الكاملة، ٢٣٣. كما ضرب كذلك أمثلة لضعف هذه الجديلة (الامتزاج بين المحورَين الاستبدالي والسياقي) بقصائد منها «تعليق على ما حدث في مخيم الوحدات» الأعمال الكاملة، ٢١٠.

[١٤] انظر: الأعمال الكاملة، ١٦١.

[١٥] انظر: الأعمال الكاملة، ١٦١، ١٦٢.

ومِزَقًا من ورقاتِ التُّوتْ.
تشرعُ في العيونِ صولجانَها المكسوَّ بالصدأ،
وفي المقاهي ترفعُ الصوتَ، وتحكي عن فضائحِ البيوتْ!
في آخر العمرِ، تصيرُ الأُذْنُ عادةً ..
سلَّةَ مهملاتْ ...!

ومن الملحوظ أن هذا المقطع لم يعتمد على المحور السياقي لتوقف الطابع القصصي، بل اعتمد على محور الاستبدال، وتحقيقًا لهذا اتكأ الشاعر على إمكانات لغوية عدة، منها الاعتماد — كما يقول الدكتور صلاح فضل: «على شحذ الإيقاعات الغنائية والتصويرية. فتكرار الفقرات «فقد نرى .. وقد نرى وقد نرى»، والانتظام في استخدام القافية، سواء كانت ألفًا ممدودة مثل (بيضاء، صحراء، أشياء)، أو قريبة منها (الظمأ، الصدأ)، أو تاء تسبِقها واو المد (مكبوتْ، توتْ، بيوتْ) أو تلك القافية الأخيرة التي تكاد تجمع بينهما (مهملات). كل ذلك يدعم الجانب الغنائي في المقطع»[١٦] مما يدلُّ على تأخير المحور السياقي وتعزيز المحور الاستبدالي. وأما في المشهد الثالث، فيقول أمل دنقل:

«جوارب السيدة المُرتخية
ظلَّت تثيرُ السخرية،
وهي تسيرُ في الطريق.
وحين شدَّتها تمزَّقتْ ..
فانفجر الضِّحْكُ، ووارتْ وجهها مُستخزِية.
وهكذا أسقطها الصائدُ في شباك سيَّارته المفتوحة،
فارتبكتْ وهي تُسَوِّي شَعْرَهَا الطليق،
وأشرقتْ بالبسماتِ الباكية!»

وهكذا، فقد اكتسب هذا المقطع قوة درامية مُفعمة بالحزن، وقد نتج هذا الطابع الدرامي عن توتُّر حاد بين أطرافه المتعددة؛ فجوارب السيدة المرتخية تعادل الفقر، والسخرية تعبير عن قسوة المجتمع، وشدُّها هو الجهد الذي يُبْذَل للارتقاء، لكن هذا

[١٦] انظر: إنتاج الدلالة الأدبية، ٣٩.

الارتقاء لم يحدث، فهو محكوم عليه بالإخفاق، مما يؤدي إلى التمزُّق. وتفاقُم السخرية بانفجار الضحك هو نتيجة هذا الإخفاق، والخزي مداه. أما الصياد، فهو المُنقذ المدمِّر، والارتباك علامة الحيرة في سلوك هذا الطريق «البغي» وتنازع القِيَم، والبسمة المختلطة بالبكاء تعبير عن ذروة الانتقام من النفس ومن الآخرين معًا، انتقامًا دراميًّا مُفعمًا بالمتعة والألم؛ ولذلك كان المحور السياقي هو الأكثر ظهورًا من الاستبدالي الذي توارى إلى حدٍّ بعيد، وفي المشهد الرابع يقول أمل دنقل:[١٧]

رءوسُنا تسقطُ .. لا يسندُها ..
إلا حوافُّ الياقةِ المُنتصبة!
فارْحَمْ عذابي أيُّها الألم ..
واسند حُطامِيَ المنهار.

ويُقيم هذا المشهد تعادلًا مع ما سبقَه باعتماده على المحور الاستبدالي مُستبعدًا المحور السياقي؛ ليُشكل لُحمة قوية بين أجزاء القصيدة؛ فمشاهدها تتراوح بين الاعتماد على المحورَين الاستبدالي والسياقي، مما أحدث تفجيرًا دراميًّا مفعمًا بالحزن.

ومع ذلك، يقلل الدكتور صلاح فضل من الخاتمة التي ختم بها الشاعر قصيدته، فيقول: «ولعل هذا ناجم من تأثُّره بثقل الموروث التقليدي، فنراه يصرُّ على خاتمةٍ مباشرة صريحة في وقعها الأخير أو نزعها الأخير، تبدو وكأنها خاتم الشعر العربي يَطبع به قصيدته بتلخيص حِكمتها في كلماتٍ مدعية أخيرة.»

ويجمل الدكتور صلاح فضل رأيه إزاء هذه المجموعة «العهد الآتي» في إقامتها على الامتزاج بين محوري الاستبدال والتعاقُب بقوله: «فإذا ما انتقلنا مع أمل دنقل إلى «العهد الآتي» لاحظنا عُمق الروح الاستبدالي الذي هو أقرب إلى جوهر الشعر في الهيكل العام للديوان وتفاصيله الجزئية؛ فابتداءً من العنوان هناك مفارقة التقابل بين العهود: القديم والجديد والآتي. وهذا يُجسد طموح الشاعر إلى استرداد دوره، ويُصبح توقه إلى أن يكون نبيَّ عصره، وأن تتقدَّس كلماته، هو المحور الكامن وراء جميع مواقفه واختياراته، فهو بعث للنبوءة في الشعر بمنطق القرن العشرين.»[١٨]

---

[١٧] انظر: الأعمال الكاملة، ١٦٢، ١٦٣.

[١٨] انظر في الموضعين: إنتاج الدلالة الأدبية، ٤٠، ٤١.

ثم ينتقل الدكتور صلاح فضل إلى شرح فكرة التزاوج والتمثيل لها فيقول: «نجد أنها تعني (أي فكرة التزاوج) بروز عناصر متعادلة من الوجهة الصوتية والدلالية في مواقع مُتعادلة من القصيدة. ولا يقتصر مفهوم التعادل على مجرد التشابُه، بل يندرج تحت مقولةٍ أخرى هي إمكانية التبادل، كما أن المواقع ليست مقصورةً على الموقع النَّحْوي في الجملة القصيرة، بل تشمل أوضاع البنية الكلية للقصيدة. وهذا التزاوُج باعتباره البنية الأم للصِّيَغ الشعرية يتم رصدُه على عدة مستويات لغوية، من أهمها: النَّحْوِي الدلالي، ويلتقي في تأثيره مع عاملٍ آخر حاسم في تشكيل هذه البنية، وهو ما يُطلَق عليه «الرحم التقليدي» المُنْتِج للصيغة الشعرية، ويتمثَّل في مجموعة التكرارات التي تفرضها بنية القصيدة التقليدية من وزن وقافية.»[19]

وقد اختار الدكتور صلاح فضل قصيدة «السويس»[20] للتمثيل لهذه الفكرة. وتتكون القصيدة من قسمَين مُرقمين «١-٢»، ويُمثل كل قسم منها كتلة متميزة تتبع نسقًا تركيبيًّا مختلفًا عن نظيره. ويُقرر الناقد أن اكتشاف فكرة التزاوج داخل كل كتلةٍ يتمُّ من خلال ثلاثة مستويات: المستوى الأول يعتمد على تكرار نمط العلاقات الأفقية بين العناصر المُكوِّنة لكل وحدة، وهي علاقات نحْوية في حقيقتها، لكنها ذات طبيعة صوتية هي التي يُعْتَدُّ بتأثيرها. أما المستوى الثاني، فيتمثل في العلاقات الرأسية بين هذه العناصر المُتقابلة، وهي ذات طابع دلالي جزئي. أما المستوى الأخير فيعتمد على التزاوج بين الوحدتَين الرئيسيتين، مما يؤدي إلى بروز الدلالة الكلية للقصيدة.

ويستكمل الدكتور صلاح فضل دراسته عن القصيدة التي يتألف قسمها الأول من ثلاث وحدات تخضع لنمَط مُتكرر وتدخل عليه تنويعات مُثرية. ويتألف نمط الوحدة الأولى من العناصر التالية: فعل ماضٍ، ضمير فاعل مُتكرر، متعلقات من المنصوبات والمجرورات. ولكي يكسر الشاعر هذه الرتابة أدخل تنويعات تخضع بدورها لنوعٍ من النظام الدقيق، فبعد أن تتوالى ثلاثة أفعال على نفس النمط:

عرفتُ هذه المدينةَ الدخَانيَّة؛
مقهى فمقهى .. شارعًا فشارعًا.

[19] انظر: إنتاج الدلالة الأدبية، ٤٥.

[20] انظر: الأعمال الكاملة، ١٣١–١٣٤.

رأيتُ فيها «اليشمكَ» الأسودَ والبراقِعا،
وزُرْتُ أوكارَ البِغَاءِ واللصوصيَّة!

يأتي الفعل الرابع مسبوقًا بالجار والمجرور:

على مقاعدِ المحطةِ الحديديَّة ..
نمتُ على حقائبي في الليلةِ الأولى.

ثم يتحول الفاعل إلى اسمٍ آخر ويظل الفعل ماضيًا:

وانقشعَ الضبابُ في الفجرِ .. فكشَّفَ البيوتَ والمصانعَا،
والسفنَ التي تسيرُ في القناةِ؛ كالإوزِّ ..
والصائدينَ العائدينَ في الزوارقِ البُخاريَّة!

أما الوحدة الثانية، فتبدأ بالفعل «رأيتُ» الذي يُقيم تزاوجًا تامًّا مع أفعال الوحدة الأولى، أي: يُكرر بالضبط نمطها الصرفي، ولكنها لا تلبث أن تمضي في اتجاهٍ آخر؛ إذ تستغرق في وصف المفعولين:

«رأيتُ عمالَ «السماد» يهبطون من قطار «المَحْجَرِ» العتيقْ.
يعتصِبون بالمناديلِ الترابية.
يدندنون بالمواويلِ الحزينةِ الجنوبيَّة،
ويصبحُ الشارعُ .. دربًا .. فزقاقًا .. فمضيقْ،
فيدخلون في كهوفِ الشَّجَنِ العميقْ،
وفي بحارِ الوهمِ: يصطادون أسماكَ سليمان الخرافيَّة!»

ولأن هذه الوحدة ليست سوى جملةٍ حالية كبرى تستحضر الذكرى وتُمثل الرؤية المحسوسة، فإنها خروج واضح على النمَط بالرغم من أنها تابعة للفعل الرئيسي المُزاوج «رأيتُ»، فهي في منطقة المضارعات، لكنها مجرورة إلى منطقة الماضي. ولكن تكرارها وقوة حضورها يجعلانها انتهاكًا للنسَق السائد، مما يدفع الشاعر إلى وضع الوحدة بأكملها بين قوسين. ثم تعود الوحدة الثالثة لتثبيت النمط بقوة وتركيز شديدَين:

عرفتُ هذه المدينة.
سكرتُ في حاناتِها.

جُرِحْتُ في مُشاحناتِها.
صاحبْتُ موسيقارَها العجوزَ في «تواشيحِ» الغناءْ.
...
وفي سكونِ الليلِ؛ في طريقِ «بور توفيق»،
بكيتُ حاجتي إلى صديقْ.
وفي أثيرِ الشوقِ، كدتُ أن أصيرَ .. ذبذبةْ!

أما القسم الثاني من القصيدة الذي يُرقِّمه الشاعر برقم «٢» تمييزًا له عن القسم الأول، وتحديدًا للمنعطف الذي يأخذه، فهو يبدأ بالظرف «والآن»؛ ليضع المُكرَّر في عملية التزاوج الأفقي، وهي مُستندة لاسمٍ ظاهر في أبياتها العشرة الأولى، لا يخرج عن ذلك سوى البيت الثالث الذي يَستند لضمير المُتكلم «أذكُر مجلسي اللاهي على مقاهي الأربعين.» مما يجعله لونًا من التوطئة للنمَط المُكرر بالإضافة للفعل والفاعل من جارٍّ ومجرور. فيتوالى تزاوج تام في مثل:

ويسقطُ الأطفالُ في حاراتِها،
فتقبضُ الأيدي على خيوطِ «طائراتِها»،
وترتخي — هامدةً — في بِرْكةِ الدِّمَاء.
وتأكلُ الحرائِق ..
بيوتَها البيضاءَ والحدائِق ..

ونلاحظ أن الخروج عن النمط في البيت الأخير يُعد بدوره تمهيدًا للانتقال إلى ما يُشبه الوحدة الجديدة التي يتغير فيها فاعل المضارع فيُصبح ضمير المُتكلمين أولًا ليتخلص بعد ذلك من صيغة الجمع، ويعود إلى صيغة المتكلم المفرد التي بدأت بها القصيدة:

ونحن ها هنا .. نعضُّ في لجامِ الانتظارْ!
نُصغِي إلى أبنائِها .. ونحن نحشو فَمَنَا ببيضةِ الإفطارْ!
فتسقطُ الأيدي عن الأطباقِ والملاعِقْ.
أسقطُ من طوابقِ القاهرةِ الشواهقْ.
أُبصرُ في الشارعِ أوجهَ المهاجرين.

أعانقُ الحنينَ في عيونهم .. والذكرياتْ.
أعانقُ المحنةَ والثباتْ.

وتظل صِيَغ هذه الأبيات أمينةً للنمط المذكور، لكن التزاوج الأفقي فيها لا يقتصر على التركيب الصرفي والنَّحْوي، بل يشمل ما يُطلَق عليه «الرحم التقليدي» المُتمثل في الوزن والقافية، ويشمل شيئًا أدقَّ من ذلك، وهو الإيقاع الصوتي المتعادل للمكونات الموسيقية لمجموعات الحروف المُستعملة التي تبرُز بشكلٍ مُنظم في مواقع متعادلة.

ثم ينتقل الدكتور صلاح فضل إلى العلاقات الرأسية، فيقول: «فإذا انتقلنا إلى المستوى الثاني الذي يتصل بالعلاقات الرأسية بين العناصر المُتقابلة، وجدْنا صلةً دلالية حميمة بين كل الأفعال المُكونة له ما دامت تنتمي لنفس النمط؛ فالأفعال (عرفتُ، رأيتُ، زرتُ، نمتُ) تُمثل ثنائياتٍ مُتزاوجة دلاليًّا بين المعرفة والرؤية من جانب، والزيارة والنوم من جانب آخر، وحين تغير الفاعل أصبحت الأفعال (انقشع، كشف) وهمًا ثنائيًّا مُتكاملًا دلاليًّا أيضًا. وفي الوحدة الثانية لا يُصبح التعادُل بين العناصر المكونة قائمًا على التشابُه أو التقابُل الدلالي، بل يعتمد على التوالي/الحركة (يهبطون، يعتصبون، يُدندنون، يدخلون، يصطادون) وتُساعده بعض العناصر المُتقابلة الأخرى مثل (المناديل الترابية، المواويل الحزينة الجنوبية، أسماك سليمان الخرافية).»

وفي الوحدة الثالثة. تأخذ المعرفة أبعادًا درامية؛ إذ تتوالى أفعالها متصاعدة (سحبتُ، سرتُ) و(بكيتُ: كدتُ أن أصير ذبذبة = تذبذبتُ.) وتمضي الأفعال في القسم الثاني في مجموعات ثنائية أيضًا بين (تحصدها النيران: لا تلين)، (يقتسمون الخبز الدامي: يقتسمون الصمت الحزين)، (يفتح الرصاص: يسقط الأطفال) ... إلخ.

وأخيرًا، تبرز لنا من التقابُل بين هذَين القسمَين المفارقة التي يُقيمها الشِّعر بين الخطتَين: إحداهما تنتمي إلى الماضي والذكريات الحلوة والتجارب الساخنة الأليفة التي تربطه على الصعيد الشخصي بهذه المدينة، والثانية تتمثَّل في هذا الحاضر الأليم، الذي تأكل فيه الحرائق بيوتها البيضاء. وتأتي هذه المفارقة لتُعزز مفارقة أخرى هي بيت القصيد، وهي التي تقوم بين مكانَين أو عالَمين في نفس اللحظة الحاضرة: عالم السويس بدماره وتضحياته، وعالم القاهرة بحياتها الرتيبة اللاهية، ويؤدي احتكاك هذين العالَمين إلى الشرارة الأخيرة في القصيدة المُتمثلة في هذا التساؤل:

هل تأكلُ الحرائق
بيوتها البيضاءَ والحدائق،

بينا تظلُّ هذه «القاهرةُ» الكبيرة
آمنةً ... قريرة؟!
تضيء فيها الواجهاتُ في الحوانيت، وترقص النساء ..
على عظامِ الشهداءْ؟!

لكن غيبة الفاعل الشخصي في هذا الموقع الأخير تُومئ إلى تعميم التجربة وقُربها من التعبير المباشر في اللحظة التي كان «الميكانيزم» الخاص بها قد أوشك على النجاح في إنتاج دلالتها دون حاجةٍ لهذه النهايات الصريحة الحكيمة.[٢١]

وبعد هذه القراءة البنيوية التي قدَّمها الدكتور صلاح فضل لشعر أمل دنقل، يحق لي مراجعة قراءتها، وإبداء ما تميَّزت به من سِمات مميزة وغيرها، شريطة أن يتمَّ هذا في إطارٍ نقدي مُحايد.

أما السمات التي ميزت قراءة الدكتور صلاح فضل، فتتمثل في الآتي:

أولًا: استمدَّ الدكتور صلاح فضل منهج القراءة من النص نفسه، ولم يفرضه عليه من الخارج، فلكلِّ نصٍّ — بما ينطوي عليه من جماليات فنية — منهج مُعين يصلح لدراسته. وهذا هو أهم ما يميز الناقد الأدبي، في أنه يدَعُ للنص الكلمة العُليا في اختيار منهج دراسته. ويؤكد الدكتور صلاح فضل ذلك بقوله: «حسبنا أن نقِف عند هذا القدْر في تأصيل المنهج والإشارة إلى إمكانية تطبيقه، مُطمئنين إلى أن كل قصيدة تُولِّد شفرتها الخاصة، بحيث تتمثَّل الرسالة الفريدة لها في بِنيتها ذاتها.»[٢٢]

ثانيًا: لم يعتمد الدكتور صلاح فضل في قراءته على كل المبادئ الإجرائية للمنهج البنيوي، بل اعتمد على مبدأين فقط: الاستعانة بالمحور الاستبدالي والسياقي من ناحية، وفكرة تزاوج العناصر اللغوية من ناحية أخرى. وهذا صحيح، فلا يمكن استخدام الإجراءات التطبيقية كلها لأي منهج في دراسة نصٍّ ما؛ لأن جماليات النص هي التي تُرجِّح الاستعانة بإجراء تطبيقي مُعين وتستبعِد آخر.

[٢١] انظر: إنتاج الدلالة الأدبية، ٤٥–٥١.
[٢٢] انظر السابق، ٥١.

ثالثًا: وُفِّقَ الدكتور صلاح فضل في تطبيق المبادئ البنيوية على شعر أمل دنقل من خلال تنوُّع مساحة التطبيق؛ وذلك باعتماده على مقطوعات شعرية مُتفرقة مرةً وبدراسة قصيدة كاملة مرةً أخرى. وهو ما يؤكد صلاحية هذا المنهج ومشروعية تطبيقه؛ إذ لو اقتصر الأمر على مقطوعات مُتفرقة فحسب، لكان أدعى إلى الظنِّ أنَّ الناقد يجتزئ من الشعر ما يُناسِب منهجه.

رابعًا: فتحَ الدكتور صلاح فضل مجالات واسعة لدراساتٍ مختلفة ومُتميزة بتعديلاته المهمة التي أدخلها على المحور الاستبدالي، وأهمها: التبادل بين الحقول الدلالية؛ إذ إن المحور الاستبدالي يقوم في الأصل على اختيار مفردةٍ بعينها من بدائل أخرى كثيرة تنتمي للحقل الدلالي نفسه. لكن أن توضع لفظةٌ مُعيَّنة من حقلٍ دلالي مُعين بجوار لفظةٍ أخرى من حقلٍ دلالي آخر مثل الماء (حقل المشروبات) بجوار الطعام (حقل المأكولات)، وأن تنشأ بينهما علاقة هي علاقة التكامُل المُسببة في استمرار الحياة، فهذا هو الجديد المُبْدَع.

خامسًا: لم يقع الدكتور صلاح فضل في براثن الجداول الرياضية التي تُعتم النص في أحيانٍ كثيرة أكثر مما تكشف عنه. وهو الإجراء الذي هُوجمت به البنيوية هجومًا شديدًا،[٢٣] بينما جاءت قراءته على نحو إبداعي متميز.

سادسًا: استطاع الدكتور صلاح فضل أن يفسر النص تفسيرًا داخليًّا وصولًا إلى المعنى الخارجي. وهذا هو الاتجاه الصحيح في النقد؛ أن يتحرَّك الناقد من الداخل إلى الخارج، وأن يترك للسبيكة اللغوية التي تنتظم النسيج الداخلي للنص فرصةً لتُفصح عن المعنى، ولا يدخل إلى عالم النص بمعانٍ مُسبقة. وهذا الاتجاه هو ما تؤمن به البنيوية وتؤكده.

سابعًا: استغل الدكتور صلاح فضل فكرة التطعيم بين عناصر الفنون الأدبية حين اعتمد على الطابع الدرامي في قراءته لشعر أمل دنقل. ومن المُسَلَّم به أنَّ شعر الحداثة كان قد انفتح على بقية الفنون الأخرى، مثل: القصة والرواية والمسرحية، بل على الفنون التشكيلية، مثل: الرسم والنحت.

أخيرًا: لم يغلق الدكتور صلاح فضل النص على ذاته كما تدعو البنيوية اللغوية، بل فسر النص — وبخاصة تعليقه على قصيدة «الحداد يليق بقطر الندى» — من خلال الواقع

[٢٣] راجع في ذلك رأي الدكتورة نبيلة إبراهيم «البنائية من أين وإلى أين» مجلة فصول، مرجع سابق، ١٨٠، وكذلك رأي الدكتور عبد العزيز حمودة، المرايا المُحدبة، ٤٤.

السياسي المُتردي الذي اكتنف هزيمة ١٩٦٧م. أي أنه استعان بالعامل الخارجي في تفسير النص الشعري.

وهذا الاتجاه هو ما ذهب إليه لوسيان جولدمان من إضفاء الطابع الاجتماعي على المنهج البنيوي. وفي هذا الجانب يقول الدكتور صلاح فضل: «عيب البنيوية أنها تهدف إلى خلع الأعمال الأدبية عن جذورها وقتلها، وهذا ليس صحيحًا، فلا يُوجَد ناقد يحترم عمله ويُدرك طبيعته لا يأخذ في اعتباره السياقات المُتعددة للنصوص الأدبية، لكنه يُصبح مطالبًا بألا يسرف في الاعتماد على هذه السياقات، فلا يرى إلا من منظورها، يُصبح مُطالبًا بأن يُوظف السياق لفهم النص، بدلًا من أن يوظف النص لفهم السياق وشرحه.»[٢٤]

أما ما أضافه الدكتور صلاح فضل على المنهج البنيوي، فيتمثل في الآتي:

أولًا: أنه أضاف ثلاثة اقتراحات تخصُّ المحور الاستبدالي في الدراسة. أخيرًا: استبدل الدكتور صلاح فضل المستوى الدرامي بالمستوى القصصي رابطًا بين المستوى الأول ومحور الاستبدال، أي أنه أجرى تعديلًا على مخطط «جريماس» اللغوي الفرنسي الشهير.

وأما ما ألحظه على هذه القراءة، فيتمثل في الآتي؛ أولًا: لم يقدم الناقد ما يؤكد تعديله الأول على المحور الاستبدالي، وهو الربط بين الصوت والمعنى، رغم أنه ساق ما يؤكد التعديلَين الآخرين. ورغم وجود كلماتٍ تتميز برنينٍ صوتي مثل «جما جمَا، الرقراق» وغيرها من الكلمات الأُخرى. صحيح أنه أقرَّ في نهاية الدراسة أن التحليل لم يأخذ مداه، ولم يستنفد جميع إمكانياته بعد، ومع ذلك كان من الممكن أن يؤكد تعديله هذا ولو بنموذجٍ واحدٍ بعيدًا عن الاستفاضة.

ثانيًا: شيوع بعض الألفاظ غير العربية مثل «تكنيك» و«ميكانيزم» مما يُحدِث إرباكًا لدى المُتلقي العربي قليل الخبرة بالألفاظ غير العربية.

وفي الحقيقة أن هذا طابع يُميز كتابات الحداثيين على وجه العموم، وليست مُقتصرة على هذه الدراسة فحسب. ولو كتب الدكتور صلاح فضل هذه المصطلحات بلُغتها لكان أهونَ على القارئ المُتلقي؛ لأنه في هذه الحالة سيلجأ إلى المعاجم المُتخصِّصة للتعرُّف على مثل هذه المصطلحات.

[٢٤] انظر: مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، الطبعة الأولى ١٩٩٧م، ٩٥.

أخيرًا: لم يهتم الدكتور صلاح فضل بعلاقة الشكل بالمضمون عندما شرع في شرح فكرة التزاوج في قصيدة «السويس»، بل اكتفى بسرد الأنماط اللغوية المتزاوجة داخل القصيدة، بعيدًا عما تحمله هذه الأنماط من مضمون بتغيرها من وحدةٍ لأخرى، ومن قسم لآخَر.

٢

وثاني هذه القراءات البنيوية هي المُقاربة التي قدَّمها الدكتور كمال أبو ديب لشعر عبد العزيز المقالح وسعدي يوسف. وقد اعتمد الدكتور أبو ديب في هذه الدراسة على مبدأ مُهم من مبادئ المنهج البنيوي وهو «علاقات الحضور والغياب».[٢٥] وقد استعان الناقد بقصيدة «مرثية رجل صادق» للشاعر اليمني عبد العزيز المقالح؛ لإبراز ما عزم على دراسته في شعر الحداثة، وهو العلاقة بين مستويي الحضور والغياب. يقول المقالح في المقطع الأول من القصيدة:[٢٦]

آن للقلبِ أنْ يكتبَ الموت؛
أن يتباهى بأحزانِه،
وخطاياه،
أن يتوارى عن الثلج.
أن يدخلَ الكفنَ؛ المهد.
أن يتسلقَ جذعَ المنية.
أن يتوحَّد.
مكتظة بالخطيئةِ دائرةُ الخَلْق.
مكتظة غابةُ الناس.
لا شيءَ يُمسكُ هذا الحصانَ الجريحْ.

[٢٥] انظر: الدكتور كمال أبو ديب «لغة الغياب في قصيدة الحداثة»، فصول، المجلد الثامن، الجزء الثاني، العددان الثالث والرابع، ديسمبر ١٩٨٩م، ٧٧–١٠٥. وثمة نموذج تطبيقي آخر للناقد السوري **خلدون الشمعة** اعتمد في قراءته على دلالات الحضور والغياب في قصيدة عبد الوهاب البياتي «عين الشمس أو تحولات محيي الدين بن عربي في ترجمان الأشواق». انظر هذه الدراسة، فصول، المجلد السادس عشر، العدد الأول، صيف ١٩٩٧م، تحت عنوان «تقنية القناع: دلالات الحضور والغياب»، ٧٣–٨٥.

وفي تعليق الدكتور أبو ديب على هذا المقطع يقول: «لنأخُذ المقطع الأول مثلًا ونبحث فيه عن المرئي= المرثي. وسنكشف سريعًا أن صورة المرئي مفقودة تمامًا. إن المرئي ليس حاضرًا، بل غائبًا. ونحن لسنا أمام لغةٍ تُبرز المرئي ناتئًا، ناصعًا في حضوره، بل أمام لغة تُغَيِّبُ المرئي وتُوجِّه الضوء إلى مساحة من الوعي والتصور، بعيدة عنه، أو خارجية عليه، بوصفه البؤرة التجريبية التي يفيض منها النص، ومعنى هذا أن اللغةَ مرتبطة بالمرئي بشكلٍ أو بآخر.»[٢٧]

ونتيجة لهذا التغييب الذي تفيض به المقطوعة الشعرية كان لا بد أن يطرح المُتلقي أسئلة عدة، كما يقول الدكتور أبو ديب: «ما الموضوع أو النقطة أو الفكرة التي يدور عليها هذا المقطع أو يُبرزها؟ هل هي: «لقد آن وقتُ الرحيلِ إلى الموت»؟ وإذا كانت كذلك، فهل تُبرز هذه «الفكرة» المرثيَّ في إهابٍ من الحضور الناصع مُضاءً بضوء ساطع كاشف؟ إن إعادة النظر سريعًا تكفي لتقديم إجابة بالنفي.

وفي المقطع الثاني يقول المقالح:

سيدي الموت:
نحن رعاياك،
نخرجُ منك ونأتي إليك.[٢٨]
تكون البدايةُ خيطًا مِن الوعد؛
خيطًا من الوعدِ والشوق،
خيطًا من الوعدِ والشَّوْقِ والمجد.
تخدعُنا لغةُ الأرضِ.
نسقط في فجوةٍ لا حروفَ بها،
ونُعاني من الكلمات.
تكونُ النهايةُ خيطًا من الحزنْ؛
خيطًا من الحُزْنِ والخوف،
خيطًا من الدمِ والموتِ والكلمات.

---

[٢٦] وقد نشر الشاعر هذه القصيدة في مجلة «كلمات» تحت عنوان «المقاطع الأولى من مرثية رجل صادق». انظر نص القصيدة كاملًا، مجلة «كلمات»، البحرين، العدد الثامن ١ / ٤ / ١٩٨٧م: ٣٣–٣٥.

لك المجدُ يا سيدَ الكائناتْ.
لك المجدُ يا مَنْ تُهَدْهِدُ صدر الجنائزِ،
تنهشُ وجهَ الصقورِ.»

ويعلق الدكتور كمال أبو ديب على هذا المقطع، فيقول: «في المقطع الثاني، تقترِب القصيدة، من بلورة «فكرة» أو «نقطة» أكثر جلاءً عن طريق مخاطبة الموت وإنشاء علاقةٍ ما (البداية وعد، والنهاية مأساة)؛ (فالموت هو البداية والنهاية)؛ (الموت سيد الكل). وهذا البعد التأمُّلي المتافيزيقي للمقطع الأول، لكنه لا يزيد درجة تبلور المرئي في النص، ولا يصِل به إلى درجة أعلى من الحضور. إن النص ما يزال يتابع تشكُّلَه في مساحة انفعالية، شعورية، تصورية، لا يقع المرئي في الوسط منه، ولا تضيء المرئي، بل تضيء الذات المُتَأَمِّلة وموقفها من الموت. وهذا معناه أن المرئي ما يزال غائبًا، نائيًا عن محرق التركيز في النص.»[٢٩]

ويمكن أن نسْتَخْلص من تعليق الناقد ثلاثة عناصر؛ الأول: أن هذا المقطع استطاع أن يتقدم خطوةً نحو تحديد الموضوع، ألا وهو مخاطبة الموت. الثاني: أن هذا المقطع — رغم اقترابه من تحديد الموضوع — لا تزال تُهيمن عليه دائرة الغياب. الأخير: أن المساحة الوحيدة المُضَاءة في هذا المقطع هي منطقة الذات المتأمِّلة (الشاعر)، أما المرئي (الرجل الصادق) فما يزال في طور الغياب. واتساقًا مع العنصر الثالث، فثمة ضرب من الصراع بين الذات المُتكلِّمة والذات المرئية. ولا يُذكي هذا الصراع إلا اللغة الشعرية ذاتها؛ لأنها قائمة على الغياب؛ فكلما رغبت الذات المتكلمة في الإفصاح عن المرئي «الرجل الصادق» منعها الاستخدام الفني للُّغة بابتعادها عن الشفافية والمباشرة. فضلًا عن وقوع كل من الذات المتكلمة (الشاعر) والمرئي (الرجل الصادق) في منطقتَين مُتضادتَين بين الإضاءة الحذرة والعتمة المُتناهية. ويمكن القول: إن ثمة علاقة جدلية بين لغة الحضور ولغة الغياب في المقطع. ويقول المقالح في المقطع الثالث:

آنَ للجسدِ المُتشققِ أن يتيمَّمْ،
أن يستوي للصلاة.

---

[٢٧] انظر: مجلة فصول، السابق، ٨٤.

[٢٨] انظر في هذا المعنى: سورة «البقرة: ٢٨».

[٢٩] انظر: فصول، السابق، ٨٤.

هنا الأبديةُ؛
— هذا هو البابُ —
مفتوحة للنخيلِ الفلاة،
وللخيل تدنو الهضاب،
ارتجل للمدينةِ قبرًا،
وللنهر قبرًا،
وللحُلْمِ قبرًا،
وكُنْ واحدًا بعد أن ضاع صوتُك.
ضيَّعكَ الأقربون.
وحاولك الأبعدون.
اقتربْ من نهايتها،
يا اشتعالَ الأقاليمِ في زمن البدو؛
يا نجمةً في بيارقِ أيلول،
يا فارسًا يترجلُ قبْلَ الأوانْ.

ويتحول هذا المقطع — على حد قول الدكتور أبو ديب — في اتجاهٍ مُغاير لتنامي النص حتى الآن: الأبدية (النهاية)، في مقابل المقطع الأول الذي انطلق من البدء: أوان الرحيل. غير أن المقطع الثالث لا يُتابع تركيزه على الأبدية، بل يأخذ بإحضار المرئي إلى مساحة الصورة واللغة. والإنشاء الذي يبدأ المرئي بالحضور عبره وفي نسيجه إنشاء تشكيلي مُتعدِّد المحاور والسمات؛ فهو أقرب إلى ضربات ريشةِ فنَّان سريعة تقبض على نقطة جوهرية تتصل بالمرئي دون أن تُبرِزه إبرازًا يصل إلى حد الحضور الناصع. وضمن هذا النسيج نفسه تتشكل لغة الغياب من مجموعةٍ من التكوينات الدلالية، التي لا تتجسَّد في فكرة واحدة مُتنامية مُكتملة ناصعة الحضور، بل تشع بإشعاعات خفية، مؤلَّفةٍ من مُكوِّنات متفاوتة الدلالة، مُتضاربة، لا تصل إلى حالة الحضور الكلي، بل تتسرَّب إلى لغة الغياب.

ويُفهَم من هذا الكلام أن الناقد أراد أن يتقدم خطوة واسعة نحو لغة الغياب في أهم عناصرها خصوصيةً وهو الصورة الشعرية. وتحقيقًا لهذا الهدف، يعلق على هاتَين الصورتَين «مفتوحة للنخيل الفلاة» و«للخيل تدنو الهضاب» بقوله: «ترِد هاتان الصورتان في سياق الحديث عن الأبدية: «هنا الأبدية .. هذا هو الباب.» لكن، ما الذي تقوله هاتان الصورتان عن الأبدية على وجه التحديد؟ إنهما في موقع صفات من الأبدية، لكن أي صفات

تنسب الصورتان للأبدية، وما تخصُّصه فيها؟ لا شك أن لكِلتا الجملتَين معناهما المباشر «الفلاة مفتوحة للنخيل .. إذا شاء أن يدخل، أو قابِلة لأن تُزرع بالنخيل، والهضاب تدنو من أجل الخيل.» لكن كيف تترابط هاتان الفكرتان؟ وكيف تتكاملان؟ وكيف تُصبحان في تكامُلهما قولًا ذا دلالة مُحددة عن الأبدية؟ أعني: ما مصدر الحضور الذي تخلقه هاتان الفكرتان في انحلالهما في الحقل الدلالي المُتشكل من الأبدية؟ وإلى أي مدى تزيدان حضور «المرثي» في النص وتُسهمان في نقله إلى محرق التركيز؟»[٣٠] وبمثل هذه الأسئلة نُواجه التكوينات اللغوية النهائية في المقطع:

يا اشتعالَ الأقاليمِ في زمن البدو.
يا نَجْمَةً في بيارقِ أيلول.
يا فارسًا يترجلُ قبلَ الأوانْ.

ويعلق الدكتور كمال أبو ديب على هذه التشكيلات قائلًا: «من الجَلِيِّ أن لكلٍّ من هذه التشكيلات «معنى» قائمًا بذاته، لكن على تفاوت في درجة الإفصاح وفورية تكوين المعنى واندراجه ضمن الشبكة الدلالية للنص وتغذيته ... فمثلًا، إن التصوُّر في «نجمة في بيارق» ذو معنى؛ لكن حين تُضاف هذه البيارق إلى «أيلول» يبدأ المعنى في الدخول في عالم الغياب وتَغيم الدلالة. هل البيارق لأيلول الخريفي، بالترابطات المألوفة التي يُثيرها؟ وما دلالة ذلك؟ ولماذا يكون لأيلول بيارق؟ هل أيلول زمن دال في سياق غير سياق الفصول والمواسم ودوراتها؟ وما دلالته؟ وما السياق الذي يدل فيه؟»

ولا بد هنا من التدخُّل الفاعل للمُتلقي لاستكمال الدلالة، أو لتوليد الدلالة. ومما يزيد الأمر تعقيدًا أنه ليس ثمة من قرينةٍ تُحيلُ إلى نمط السياق الدال الذي نحتاج إلى موضعة[٣١] التعبير فيه من أجل أن يكتسب دلالته. ويُصبح البحث عن السياق المانح للدلالة عشوائيًّا إلى حدٍّ بعيد. وقد يحدُث أو لا يحدُث، أنَّ المُتلقي يملك بالصدفة معرفةً خارجية تاريخية الطابع، تتضمَّن المادة المعلوماتية[٣٢] التالية: (١) أن الشاعر يَمني. (٢) أن في تاريخ اليمن

[٣٠] انظر: فصول، السابق، ٨٤.
[٣١] هذا الاشتقاق غير صحيح؛ لأن وزن «فعلل» لا يأتي إلا من رباعي. والصواب: وَضْعِ التعبير فيه.
[٣٢] لا يصحُّ النَّسب للجمع، وأرى أن يكون التعبير «مادة معرفية». كما أن الصحيح «الآتية»، وليس «التالية».

المعاصر حدثًا حاسمًا هو الثورة على حُكم الإمام وتدمير الإمامة وإقامة الجمهورية. (٣) أن هذه الثورة حدثت في شهر أيلول، وأن المقالح أحد الشعراء الذين دعموا الثورة. وإذا حدث أن معرفة المُتلقي ضمَّت هذه المادة المعلوماتية كلها، استطاع التشكيل «يا نجمة في بيارق أيلول» أن يفصح عن دلالة محددة: «أنت بطل من أبطال الثورة».[٣٣]

وفي تعليق الناقد على صورة الشاعر «يا اشتعال الأقاليم في زمن البدو.» يقول: «ويبدو أن تدخُّل المُتلقي يتطلَّب معرفة من أنماطٍ متعددة، سياسية وجغرافية وتاريخية وسيرية لكي يُموضِع[٣٤] التعبير المناقَش في سياق الصراع الثقافي-الحضاري العريق بين الصحراء والعالم المُتحضر في الجزيرة العربية، أي بين قطبيها الصحراوي-البدوي، والحضري-اليمني، ثم في سياق الصراع العسكري-السياسي الذي حدث بعد قيام ثورة أيلول اليمنية.»

ورغم تدخُّل القارئ المُتلقي بأفق توقُّعاته ومعرفته بالواقع الحيوي لفك شفرات النص، يستطرد الناقد قائلًا: «وحتى حين يحدُث ذلك، فإن الدلالة ما تزال احتمالية، تتأرجح بين أن تكون أو لا تكون؛ أي إنها أَدْخَلُ إلى عالَم الغياب منها في عالم الحضور.»[٣٥]

ولا أدري لماذا يُصرُّ الدكتور أبو ديب على تغييب الدلالة والدخول في عالم الغياب اللغوي، رغم محاولات المُتلقي وتدخُّله في فكِّ رموز النص الشعري. لقد أقر الدكتور أبو ديب في الفقرات السابقة أنَّ المُتلقي لو امتلك مادةً معرفية حول الرمز، استطاع إلى حدٍّ بعيد أن يصل إلى مدلوله، حتى لو خالف ذلك قصد الشاعر؛ لأن المناهج الحداثية تؤمِن باستبعاد قصدية المؤلِّف، ومع ذلك، ورغم تدخُّلِ الناقد نفسه في فكِّ رموز الصورة «يا نجمة في بيارق أيلول»، يجزم الدكتور أبو ديب باحتمالية الدلالة ودخولها في لغة الغياب. ويقول المقالح في المقطع الرابع:

يا وحيدَ المسافاتِ والجُرْح.
يا آخر الطاهرين،
افتقدناكَ.

[٣٣] انظر: فصول، السابق، ٨٥.

[٣٤] الصحيح «يضع»؛ لأنه لا تُوجَد صيغة صرفية من الفعل «وضع» على وزن «يُمفعل».

[٣٥] انظر: السابق، الصفحة نفسها.

أرملةُ الفجر تجلسُ في الحُزْنِ،
تسألُ عنكَ،
ولا تتقبلُ فيك العزاء.
هي الآن تَخبزُ للجائعين رمادًا،
وتكتبُ:
ما أقبح الأمس!
ما أقبح اليوم!
ما أقبح الـ ...
يا وحيدَ المسافاتِ والجُرْح،
أرملةُ الفجرِ تجلسُ في طبقٍ فوقَ مائدةِ الليل،
تكتبُ:
إنا فتحنا لك الصبح قبرًا
فتحنا الظلام لأهلك قبرًا
وصارتْ بلادُك مرثيةً وقصيدة.

ويعلق الدكتور أبو ديب قائلًا: «ويختلف هذا المقطع عن سابقه في أنه يُفتتح بالتوجُّه إلى المرئي، ويَصفه بلغةٍ أشدَّ نصاعةً ووضوحًا من لُغة المقاطع التي سبقته، كما يتَّسِم بشيءٍ آخر، هو ورود مجموعة من الألفاظ التي تنتمي إلى حقول دلالية مرتبطة بسياق الرثاء، مثل: «الطاهرين»، «افتقدناك»، «الحزن»، «أرملة»، «قبرًا»، «مرثية». ورغم ذلك، فإن اللغة تُدخِلُ المَرثيَّ في سياق الغياب. فإذا كان التعبيران «يا آخر الطاهرين» و«افتقدناك» ناصِعَي الدلالة، فإن قوله «يا وحيد المسافات والجرح» هو أقل نصاعةً ووضوحًا.»[٣٦]

ويسوق الدكتور أبو ديب أسئلةً عدة تُظهِر هذه اللغة الالتباسية، فيقول: «ما دلالة وحيد المسافات على وجه التحديد؟ وما علاقتها بالحصان الجريح الذي لا يُمسكه شيء في المقطع الأول؟ ثم كيف يُوصَف المرثي بأنه «وحيد الجرح» في صيغة الحاضر؟ أم أن الصيغة تحمل الدلالة على الماضي: «لقد كنتَ وحيد الجرح»؟ وسرعان ما تتطوَّر هذه اللغة الالتباسية، مُعمِّقةً التباسَها ومُخففةً درجة النصاعة والجلاء فيها حتى لتكاد تعدمها،

[٣٦] انظر: فصول، السابق، ٨٥.

وداخلةً في لغة الغياب. فمَنْ أرملة الفجر التي تجلس في الحزن؟ ولماذا لا تتقبَّل العزاء؟ وما دلالة أنها تخبز للجائعين رمادًا، في سياق موت المرثي وعدم تقبلها للعزاء فيه؟ إنها لا تُقدِّم للجائعين طعامًا فعليًّا. هذا جلي؛ لكن، ما دلالة ذلك على وجه التحديد، منسوبًا إلى أرملة الفجر، في سياق رثاء المرثي؟ هل كان المرثي هو مصدر الطعام الحقيقي للجائعين، وحين مات انعدم هذا المصدر؟ أم أن الدلالة الرمزية للفجر، في الوعي الإنساني العام، والسياق الحضاري الخاص، تُصبح هي موضع التركيز، فيرى الفجر نفسه الآن مُصابًا بفقدان المرثي، وتبقى هكذا له أرملة؟»[٣٧]

ويستطرد الدكتور أبو ديب قائلًا: «وتزداد درجة الغياب حين تأتي الجملة الاحتمالية «ما أقبح الأمس .. ما أقبح اليوم .. ما أقبح الـ ...» برغم أن ورود الغد مكان النقاط الثلاث هو الاحتمال الأرجح. ثم يزداد الغياب حين تعود صورة أرملة الفجر إلى الظهور لكن بدرجةٍ أعلى من التعقيد والتشابك والالتباس «أرملة الفجر تجلس في طبقٍ فوق مائدة الليل» وهي صورة مُدهشة شعريًّا باهرة الغنى والثراء الحسِّي، وبارعة على مستوى تشكيلها التخيُّلي-التصوري. فهي تدفع بالإشارات السابقة إلى الطعام والجائعين إلى ذروة من الحدَّة والتوتر عن طريق تشكيل مجال بصري-لغوي، كل جزئية فيه تتكون من مواد مرتبطة؛ لأكل: «طبق» ... «مائدة» ... «أرملة الفجر تجلس في الطبق»، «الطبق فوق مائدة الليل»، «الليل يُقيم مأدبة، على مائدةٍ منها طبق تجلس فيه أرملة الفجر» التي تُصبح مادة للالتهام، وهكذا.[٣٨]

غير أن هذه الصورة التركيبية (التي تتشكَّل في سلسلةٍ من الانزياحات التصويرية بؤرتها الاستعارة، وتفعل، في الوقت نفسه، من خلال التضادَّات البارزة فيها والخفية) لا تُخفِّف درجة الغياب بل تزيدها حدَّة، وخصوصًا حين تنعقد استعارة جديدة تنقل أرملة الفجر من جلوسها في الطبق إلى فعل الكتابة فتكتب: «إنا فتحنا لك الصبح قبرًا .. فتحنا الظلام لأهلك قبرًا .. وصارت بلادك مرثيةً وقصيدة.» مانحة نفسها دلالة جديدة؛ إذ تُصبح الصوت الناطق باسم «نحن» مجهولين، غائبين، وتنتقِل إلى دور الفاعلية: «فتحنا القبر» من الدور «الضمني» السابق الذي كانت فيه أقرب إلى المفعولية.[٣٩]

---

[٣٧] انظر: فصول، السابق، ٨٦.

[٣٨] انظر: السابق، الصفحة نفسها.

[٣٩] انظر: فصول، السابق، ٨٦.

وما يريد أن يقوله الدكتور أبو ديب: إن هذا المقطع رغم بدئه بلغة الحضور، تظل سمة الغياب تُهيمن عليه بفعل اللغة المُتشابكة التي لا تكاد تُبرز المرثي في صورته الحاضرة حتى تُقدم صورةً شعرية أو مقطعًا شائكًا لغويًّا تُرجعه مرةً أخرى إلى الغياب.

وفي نهاية المقاربة يُقدِّم الدكتور كمال أبو ديب أسئلةً عدة دون أن يُجيب عنها، مما يُدخل النص في دائرة الغياب واحتمالية المعنى. يقول الدكتور أبو ديب: «أسئلة عدة تبقى تدور في البال، حتى بعد اكتمال النص، دون أن يصِل بها النص إلى إجابات حاسمة تُلغي تعدُّد الاحتمالات وتثبت دلالةً واحدة؛ بل إن النص لا يحل إشكاليةً أساسية قائمة فيه منذ البدء، تتشكَّل مع الجملة الأولى: «آن للقلب أن ...» هي التالية: هل النص مرثية للذات؟ مرثية يصوغها الشاعر (الرجل الصادق) لذاته في زمن الكذب والنفاق، ولا يكتب منها إلا «المقاطع الأولى» لأن المقاطع الأخيرة لا يمكن أن يكتبها هو «وهو ميت»؟ أم أنَّ النص مرثية لرجلٍ صادق آخر، مات حقيقةً أو مجازًا، في زمن الكذب والنفاق؟»[٤٠]

ويمتدح الدكتور أبو ديب هذه السمة الغيابية للنص بقوله: «إن النص، كما قلت، لا يحلُّ هذه المشكلة، وذلك بعض سِرِّ ثرائه وبَهائه، وفاعليته التي عن طريقها يدخل لُغة الغياب، مُبتعدًا عن التشكُّل في إطارٍ من تسطُّح لغة الحضور ونصاعتها الحادة. والنص بهذا الثراء؛ بهذا الغياب، والاحتمالات المُتنافرة، قادر على تجسيد تجربة وجودية، جوهر ما يُميزها هو إبهاميتها، وسرِّيتها، واحتماليتها، واللايقينية التي تُغلفها، وانتماؤها حقًّا إلى عالَم الغياب، واستحالة تقديم أجوبة نهائية للتساؤلات عنها، وإعطائها دلالات ثابتة نهائية.»[٤١]

ولم يكتفِ الدكتور كمال أبو ديب بدراسة نموذجٍ واحد فحسب، بل أكد ذلك بنموذج آخر، وهو في هذا يقول: «غير أنني سأكتفي بهذا القدْر من المناقشة، أي: مناقشة نص المقالح؛ لأنتقل إلى نصوصٍ أخرى تزيد بلورة المفهوم الجديد الذي أسعى إلى إبرازه في هذا البحث وتصِل به إلى أعلى درجة من النقاء والتحديد أستطيع الوصول به إليها في السياق الحالي.»[٤٢]

[٤٠] انظر: فصول، السابق، ٨٧، ٨٨.

[٤١] انظر: فصول، السابق، ٨٨.

[٤٢] انظر: السابق، الصفحة نفسها.

وكان اختيار الدكتور كمال أبو ديب للشاعر العراقي سعدي يوسف في قصيدته «قصيدة الهموم الشخصية»[٤٣] التي يُقسمها الشاعر إلى مقاطع عدة تبدأ بالمقطع الآتي:

ثلاثية الصباح «١»

في صباحٍ بعيدٍ سأنهضُ
محتميًا بالطريق الذي ينحني هادئًا مثل قشرةِ بطيخةٍ.
سوف أمنحُ نفسي إجازةَ يومٍ،
وأُطلقُ عينيَّ من قاعةِ القصدِ.
«لا شيء لي.» هكذا سوف أهتف.
«لا شيء لي» سوف أهتفُ حتى لقُبَّرةٍ عابرةْ.
ثم ماذا إذا ما مضى اليوم؟
ماذا سأفعلُ بالنَّظرِ الطَّلْق؛
بالمنظرِ الطَّلْق،
بالناضرِ الطَّلْق،
باللحظةِ السَّافرةْ؟

* * *

في مياه جنوبية يهطلُ التوت، أبيضَ، أحمرَ، أسودَ ...
خضراء، خضراء .. إنِّي أريدُكِ خضراء «يدخلُ لوركا!»
وخضراء كانت أصابعُنا، الريحُ خضراء، والغصنُ أخضر ...
أفواهُنا في الظهيرةِ حمرٌ، هو التوتُ يهطلُ، والظِّلُّ يهطلُ،
أغصانُ رمانةٍ مُثْقَلاتٌ بزورقِنا. سمكٌ دائح في القرار.
القريب. النساءُ ينادينَ مستوحداتٍ بحنَّائِهنَّ. الضفائرُ
ملساءُ مِنْ غرين الشمسِ. نسمعُ هَجْس السلاحف.

[٤٣] انظر: الأعمال الكاملة، المجلد الثاني (١٩٧٩م–١٩٨٧م)، ديوان «خذ وردة الثلج خذ القيروانية، ١٩٨٧م»، طبعة دار المدى–بيروت، ٤١٠، ٤١١. وقد نَشر الشاعر هذه القصيدة بعنوان «ثلاثية الصباح» في مجلة «كلمات»، البحرين، العدد الثامن، ١ / ٤ / ١٩٨٧م، ١١–١٤.

فِي بغتةٍ تختفي كالحصاةِ حبيبةُ توتٍ ... تو ... تو ...
تركضُ السلحفاةُ بها نحو قاعٍ شفيف.

وكما هو واضح، فإن الشاعر بنى نصَّه على طريقة الحركات المكوَّنة من مقاطع، وقد رقَّم الحركة الأولى بالرقم «١» وهي مكونة من مقطعَين. وفي تعليق الدكتور كمال أبو ديب على المقطع الأول يقول: «يبدأ النص بالعادي، البرهي، المُحدَّد تحديدًا دقيقًا. بلغةٍ تقريرية مباشرة «في صباحٍ بعيد سأنهض» خالقًا لنفسه محورَ تنامٍ على مستوى اليومي العادي. بيد أن هذه الصيغة، التي تمتلك درجةً عالية من الحضور، تتصدَّع جزئيًّا عن طريق الصفة «بعيد» فوصْفُ الصباح بأنه بعيدٌ لا ينتمي إلى مستوى البرهي العادي تمامًا، ولا يتجانس كليةً مع اللهجة العازمة على الفعل الآني، بل يبدأ بالدخول في إطار القَصِيِّ المُبهَم. ويتعمَّق هذا الشرخ مع ورود الفعل «سأنهض»؛ لأن السين، تحديدًا، جزء من لغة القُرب الزماني، ليُشير إلى المستقبل القريب،[٤٤] أي أنها طبيعيًّا تشعر بقُرب الصباح بعد أن كان قد وُصِفَ بأنه بعيد. وبذلك تَخْلُقُ الجملة الأولى في النص، وهي جملة تقريرية لها صيغةٌ يقينية جازمة، المفارقة التي تنفي التقريرية والجزم الصارمَين. وتبدأ الحركة من الحاضر إلى الغائب حتى في هذا البيت الذي يبدو عاديًّا تمامًا.»[٤٥]

ثم يدخل الدكتور أبو ديب في تحليل البيت التالي بقوله: وفي البيت الثاني تأتي صورة مادية، حسِّية، خالصة «الطريق ينحني مثل قشرة بطيخة» مُعمقة بُعدَ العادي، اليومي، ومُركِّزة على الشكل الخارجي فقط، ونافيةً أية خصائص أخرى للطريق سوى شكله المنحني.

وتبدو العملية التصويرية ألصق بالشعرية القديمة وأبعد عن الطبيعة الغالبة في شعرية الحداثة. ولذلك أهميته الخاصة في دراسة حركة القصيدة المعاصرة من المناخ الميتافيزيقي الذهني الفكري إلى مناخ المادي، اليومي المحسوس، الشيئي.»[٤٦]

---

[٤٤] هذا الكلام لا يقرُّه النحاة، فابن هشام يقول عن حرف «السين»: إنها حرف «توسيع» أي أنها تنقل المضارع من الزمن الضيق — وهو الحال — إلى الزمن الواسع وهو الاستقبال. انظر: مغني اللبيب، المجلد الأول، دار السلام للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، الطبعة الأولى ١٤٢٢هـ/٢٠٠٢م، ٣٢٠.

[٤٥] انظر: فصول، السابق: ٨٩.

[٤٦] انظر: فصول، السابق، ٨٩.

ثم يُعقِّب الدكتور كمال أبو ديب على هذه الصورة قائلًا: «وما يعنيني منها الآن هو أن الصورة — على وجه التحديد نتيجة لتقنيتها التقليدية الشكلية الصرف، وعادية المادة التي تتشكل منها، بل تفاهتها «الطريق/قشر البطيخة» — تمتلك وظيفةً جوهرية، هي تعميق تنامي محور اليومي، العادي، الشيئي. وسلب الأشياء دلالتها الإشارية أو الرمزية أو الأسطورية؛ الميتافيزيقية.»[٤٧]

ثم يمضي الدكتور أبو ديب في تعميقه لسياق الحضور والغياب داخل المقطوعة بقوله: «فالعبارة «سوف أمنح نفسي إجازة يوم» تنتمي إلى مستوى العادي، اليومي، الجزئي، الرتيب. لكن العبارة التي تليها تُخرِجُ النص إلى مستوًى آخر مُغاير له، ينتمي إلى عالَم الغياب «وأُطلِق عيني من قاعة القصد.» ما الذي تَعنيه العبارة على وجه التحديد؟ ما قاعة القصد؟ وما يعنيه وجود العين فيها؟ ومن ثَمَّ ما دلالة إطلاقه لعينَيه منها؟ هل قاعة القصد مكان فيزيائي مُحدد؟ أم أنه يجعل للقصد قاعة بلُغةٍ مجازية لافتة هي نموذج لِما كان يُسمِّيه النقاد القدماء «الاستعارة البعيدة» ولِما كان يبتكر أبو تمَّام في استعارته الصادمة؟ وفي كلتا الحالتَين ما الدلالة الدقيقة لإطلاق العين من قاعة القصد؟»[٤٨]

وعلى هذه الوتيرة، يمضي الدكتور كمال أبو ديب لإظهار المفارقة بين لغةِ الغياب ولغة الحضور، وينتهي من ذلك إلى المعنى النهائي للمقطوعة بقوله: «غير أن العامل الرئيسي لدخول النص في عالَم الغياب هو التساؤل الحادُّ الذي يطرحه حول معنى الوجود الإنساني كلِّه، والانتقال من اللحظة الراهنة، معروفة الدلالة، إلى اللازَمني المجهول. فالمشكلة ليست مشكلة هذا اليوم على وجه التحديد؛ إنها معضلة وجودٍ بأكمله، يوم بعد يوم بعد يوم … وهي ليست مشكلة إرادة الفعل، بل مشكلة جدوى الفعل، وهي ليست مشكلة الارتباط بالقصد والرتابة والانفلات منهما، بل مشكلة معنى الحرية وجدواها.»[٤٩]

ثم يدخل الدكتور كمال أبو ديب إلى تحليل المقطع الثاني من الحركة الأولى، ويرى أن هذا المقطع يرصد التفصيلات بدقَّة بالِغة، فهو مؤلَّف من سلسةٍ من المرئيات التي تتوالى بنصاعةٍ مادية بارزة، مُزدهية بألوانٍ أساسية فاقعة، تصل بحِسِّية النص إلى درجة لوحةٍ

---

[٤٧] انظر: فصول، السابق، ٨٩.

[٤٨] انظر: السابق، الصفحة نفسها.

[٤٩] انظر: السابق نفسه، الصفحة نفسها.

خالصة الألوان «يهطل التوت أبيض، أحمر، أسود، .. خضراء، خضراء .. إنِّي أريدُكِ خضراء ... خضراء كانت أصابعنا، الريح خضراء، والغصن أخضر، أفواهنا في الظهيرةِ حمر، هو التوت يهطل، يهطل.» غير أن التنامي يسير في اللحظة نفسها، وضمن نسيج النص ذاته في محورٍ ثانٍ مُتداخل مع هذا المحور الأول، هو محور لغة الغياب. وعلى هذا المحور تتَّجِه اللغة إلى تجاوز الحسية. وتخفيف توهُّجها ونصاعتها، وذلك بتداخُل اللامادي، النائي، الغامض بالمادي، الحاضر حضورًا ناصعًا، وتحويله وتغييره.[٥٠]

ويرصد الدكتور كمال أبو ديب أول مكونات هذا المحور بقوله: «وأول المكونات التي تتركَّب على هذا المحور ضمير الغائب المؤنث في «أريدُكِ» فالذات هنا غائبة غيابًا كليًّا لا تُسمَّى ولا تُحدَّد. وليس ثمة من قرينة لتحديدها في السياق؛ وهي تُقْحَمُ من عالم غائب لم يكن له حضور في النص حتى الآن، وينتهي حضوره في النص فور ائتلافه. وثاني هذه المكونات ما يرد بين قوسَين «يدخل لوركا»؛ فدخول لوركا المفاجئ يستحضر عالمًا غائبًا، أو يخلق عالمًا غائبًا. ما علاقة لوركا بهطول التوت الملوَّن؟ وبالمياه الجنوبية؟ ولوركا يُشكِّل حقلًا من الرموز والترابطات والاستتارات غيوبيًّا، حلميًّا، عصيًّا على التحديد الدقيق، ولذلك فهو يستحضر عالم الغياب، أو يُدْخِلُ النص في لغة الغياب.»[٥١]

وعن دور اللغة في خلق هذا الغياب يقول الدكتور أبو ديب: «كما تُسهم اللغة المجازية في خلق هذا الغياب «خضراء كانت أصابعنا، الريح خضراء.» ويُمثل هذا الجزء التصوُّري من النص تداخُل محورَين آخرَين: الحقيقي والمجازي ... وتستمر القصيدة في تنمية التشابُك والتداخُل بين هذَين المحورَين عن طريق الإقحام الصوري الخالق، المُتمثل في «أغصان رمانة مُثقلات بزورقنا» وهي صورة تزيد إيلاج النص في لغة الغياب واللامحدودية عن طريقتَين؛ الأولى: التكوين السريالي المُتمثل في ظهور الزورَق على أغصان الرمانة. والأخيرة: وصف الأغصان بصبغة تخصُّ النساء «مُثقلات» تُمهد في الواقع لظهور النساء الفعلي في النص.»[٥٢]

وتسهم جميع التفصيلات التالية «سمك دائخ في القرار القريب، النساء يُنادين مستوحداتٍ بحنائهن. الضفائر ملساء من غرين الشمس» في تعميق هذا التشابك. لكن

---

[٥٠] انظر: فصول، السابق، ٩٠.

[٥١] انظر: السابق، الصفة نفسها.

[٥٢] انظر: فصول، السابق، ٩٠.

الجُمَل التي تلي تخطف حركة النص فجأةً لترفعها إلى لغة الغياب الخالصة، على مستوى التصوُّر الكُلي، وعلى مستوى البؤر الدلالية الجزئية: «هجس السلاحف»، «وفي بغتة تختفي كالحصاة حُبيبةُ توت ...» وصور الماء والحصى الشفيف تفيض بدرجةٍ عالية من الغياب، خصوصًا حين يبدأ الصدى بالتردُّد «تووت ... تو ... تو ...» وحين تركض السلحفاة بها نحو قاع شفيف؛ إذ إن الصدى، صوتيًّا، هو غياب، وتخفيف لحدة الحضور. والشفافية بصريًّا، هي تغييب وتخفيف لحدة الحضور[٥٣]«في الوقت نفسه الذي يُمثل فيه كلا الصدى والشفافية تخفيفًا لحدة الغياب أيضًا؛ فهما، بهذه الطبيعة، توسُّط بين الغياب والحضور.» وهكذا يتشابك الغياب والحضور صوتيًّا وبصريًّا ويتناميان.[٥٤]

ويلمح الدكتور كمال أبو ديب سمة بنيوية ليست خاصة بهذا المقطع فحسب، بل هي شائعة في شعر سعدي يوسف على وجه العموم، وهي الحركة من الحضور الناصع إلى الغياب الشفَّاف؛ من نصاعة الحضور إلى شفافية الغياب. وهو يُعلل ذلك بقوله: «فلقد بدأ المقطع بصورة شفَّافة، خفية تنساب جزئياتها دون نتوء، لتتلاشى خطوط كلٍّ منها في الخطوط الأخرى، وتتحلَّ فيها، مُشكِّلةً نسيجًا غلاليًّا شفَّافًا من الغياب، وناقلة النص من تركيب الجزيئات المنفصمة المعزولة إلى تكوين الوجود المنصهر الكلي المتناغم.»[٥٥]

ثم ينتقل الدكتور كمال أبو ديب من الجزء إلى الكل، وهو أحد المبادئ الإجرائية للمنهج البنيوي، وذلك حينما يُعلق على هذه الحركة المكونة من جزأين في قصيدة سعدي يوسف، قائلًا: «ومع اكتمال الحركة «١» من «ثلاثية الصباح» بجزأيها، يمكن أن تُرصَدَ سمات تتشكَّل على مستوى البنية الكلية؛ أولاها: التعارُض بين لهجة الجزأين؛ في الأول يسود ضمير المُتكلم المفرد، وفي الثاني يبرز ضمير المتكلم الجمع أنا/نحن؛ الأول منظر بري، والثاني منظر مائي، الأول خالٍ من الشجر «إلا إذا عُدَّت قشرة البطيخة منه، وهي حاضرة تصويريًّا فقط، في صيغة المُشبَّه به لا فعليًّا.» والثاني يحفل بالشجر؛ الأول يدور حول الذات. ولا شيء فيه سوى الأنا، والثاني يحتشد بذواتٍ أخرى «نحن، النساء، السلاحف، السمك، لوركا، هي»، الأول يدور حول القول: اللغة، والثاني حول الفعل دون قولٍ أو لغة، الأول ناصع الحضور، تجزيئي، والثاني انصهاري لُحمته وسداه لغة الغياب، الأول يبدأ

[٥٣] الذي أعرفه أن الشفافية تزيد حدَّة الحضور.

[٥٤] انظر: فصول، السابق، ٩٠. وأنا لا أعرف كيف يُمثل الصوت والبصر/الرؤية لغة غياب؟!

[٥٥] انظر: السابق، الصفحة نفسها.

بصورة النهوض المادية الواضحة، والثاني ينتهي بالانسحاب إلى قاعٍ مائي شفيف، الأول يبدأ بقرارٍ واضح وعزيمة على الفعل في مُستقبلٍ ما، الثاني ينتهي بفعل الأشياء ويأخذها إلى القاع ... إلخ. إننا هنا أمام نصٍّ يتشابك فيه محوران: الحضور الناصع والغياب الشفيف، وتتشكل حركته الأساسية حول محور الحضور والغياب.»[٥٦]

ويبدو من كلام الدكتور كمال أبو ديب الأخير أنه اعتمد في تحليل هذا النص على إجراءٍ تطبيقي من أهم إجراءات المنهج البنيوي وهو جدلية الثنائيات التي سيطرت على تشكيل المقطعَين الشعريَّين المكونَين للحركة الأولى. فقد تبلورت في صورةٍ أشمل من خلال الثنائية الكبرى، وهي جدلية الحضور والغياب التي حاول الدكتور أبو ديب التدليل عليها، أو إثباتها من خلال هذا الجزء من النص.

وبعد هذا النموذج التطبيقي للدكتور كمال أبو ديب، يمكن استخلاص خواص هذه القراءة ومميزاتها على النحو الآتي:

أولًا: استطاع الدكتور كمال أبو ديب أن يُبرهن على صحة استخدام المبادئ الإجرائية للمنهج البنيوي (لغة الغياب والحضور) في اكتشاف الدلالة.

ثانيًا: لم يقتصر الناقد على هذا الإجراء البنيوي (لغة الغياب والحضور، وهو المَعنيُّ به في دراسته هذه) فحسب، بل اعتمد — ربما دون قصد — على مبدأ بنيوي آخر، هو علاقة الأجزاء بعضها ببعض، من خلال مُقارنته لمقطوعتَي سعدي يوسف بما قامتا عليه من ثُنائيات مُتضادة.

ثالثًا: لم يُدْخِل الدكتور كمال أبو ديب نفسه في رسم جداول رياضية أو رسومات توضيحية كما فعل في دراسته البنيوية للشعر الجاهلي؛[٥٧] مما جرَّ عليه مشكلاتٍ من قِبَل بعض النقَّاد،[٥٨] بل جاء تحليله بلغةٍ نقدية ثرية ومفهومة.

---

[٥٦] انظر: فصول، السابق، ٩٠، ٩١. ورغم ما قاله الدكتور كمال أبو ديب من اتِّصاف هذه الحركة بجزأيها بسماتٍ تتشكَّل على مستوى البنية الكلية، يلحظ أنه لم يُقدِّم إلا سمة واحدة (وهي التعارُض بين لهجة الجزأين).

[٥٧] انظر: الرؤى المُقنعة: ١١١–٢٠٤. وقد نُشِرت هذه الدراسة بمجلة فصول، المجلد الرابع، العدد الثاني (يناير، فبراير، مارس) ١٩٨٤، ٩٢–١٣٠.

[٥٨] انظر: الدكتور عبد العزيز حمودة، المرايا المُحدبة، ٤٤، ٤٥.

رابعًا: اقترب الدكتور كمال أبو ديب في سياق تحليله للغة الغياب كثيرًا من الإمكانات اللغوية وخاصة في تحليله لبعض الصور الشعرية.

خامسًا: أبرزَ الدكتور أبو ديب أهمية دور المُتلقي في تفسير النص، شريطة أن يتسلَّح بمادة معرفية كافية، يستعين بها على دراسة النص. وبذلك فتح الدكتور كمال أبو ديب مشروعية الاستعانة بالخارج في تفسير النسيج الداخلي للنص. إذ لم يعُد النص بنيةً لغوية مغلقة على نفسها. وفي علاقة لغة الغياب بالخارج يقول الدكتور كمال أبو ديب: «تزداد لغة الغياب بروزًا وانتشارًا كلما ازدادت درجة الانهيار والتفتُّت على مستوى المشروع السياسي-الاجتماعي-الاقتصادي لحركة التحرُّر في الوطن العربي، وكلما تصاعدت درجة الاختلاط والالتباس في المُعطيات السياسية-الاجتماعية، وكلما تنامت درجة الهلامية والانسيابية في التركيب الطبقي للمجتمع العربي، كلما[٥٩] ترافق تنامي لغة الغياب درجة عالية من الخلخلة في أنظمة القِيَم، والبنية العقدية السائدة، ومن التفكك الاجتماعي، وتغير أنماط الحياة الاقتصادية والعلاقات القائمة بين الأنماط الإنتاجية في المجتمع.»[٦٠]

ولكن ثمة ثلاث ملحوظات مُهمة على هذا التطبيق؛ الأولى: هي أن الدكتور كمال أبو ديب دائمًا ما يضع المعنى في دائرة الاحتمالات، حتى بعد تدخُّل المُتلقي ومحاولته فك رموز النص وفضَّ غموضه، وكأن سياق الغياب وعملية الغموض من السمات اللغوية المُحبَّبة لدَيه في تحليله للنصوص الشعرية. ومن ذلك حديثه عن صورة عبد العزيز المقالح «يا نجمةً في بيارق أيلول»، فبرغم إقراره أنه إذا توفر لدى المُتلقي مادة معرفية كافية عن الثورة اليمنية استطاع أن يفسر الصورة، ويصل إلى أن التشكيل «يا نجمة في بيارق أيلول» يفصح عن دلالةٍ محددة: «أنت بطل من أبطال الثورة»، ينهي حديثه باحتمالية المعنى.

والحقيقة أن الدكتور كمال أبو ديب مُولَع بكل ما تفرزه الحداثة سواء كان هذا صحيًّا للشعر العربي المعاصر، أو يعمل على إبهامه وغموضه؛ ولذلك يسعى لأن يضع لكل مظهر

---

[٥٩] تكرار «كلما» في جواب الشرط خطأ نحوي. اقرأ قوله تعالى: ﴿كُلَّمَا أَضَاءَ لَهُمْ مَشَوْا فِيهِ﴾ (البقرة: ٢٠)، وقوله سبحانه وتعالى: ﴿كُلَّمَا رُزِقُوا مِنْهَا مِنْ ثَمَرَةٍ رِزْقًا قَالُوا هَذَا الَّذِي رُزِقْنَا مِنْ قَبْلُ﴾ (البقرة:٢٥). وغير هذه المواضع كثير.

[٦٠] انظر: مجلة فصول، المجلد الثامن، العددين الثالث والرابع، الجزء الثاني، ديسمبر ١٩٨٩م، ١٠٣.

حداثي — حتى وإن كان طارئًا — منهجًا يؤصِّله ويؤطره. وهذا الاتجاه الأيديولوجي لديه نابع من فهمه هو لمصطلح الحداثة الذي يقول عنه: «الحداثة انقطاع معرفي: ذلك أن مصادرها المعرفية لا تكمن في المصادر المعرفية للتراث ... الحداثة تمتاح من الكشوف المعرفية الجديدة في عالَمٍ انقطعَ معرفيًّا عن العالم الكلاسيكي في القرن التاسع عشر، وبدأ رحلته التي تبدو دون نهايات، وترفض أن تُنْتَصَب على مسارها حواجز أو سدود. الحداثة بهذا المعنى، رحلة اختراق وانتهاك لا تني، ومشروع كشفٍ وريادة لا يهدأ. الحداثة هي جوهريًّا روح البحث والاكتناه في عالَم بدأ فجأة جديدًا بكل ما فيه، وهو بحاجةٍ أبدية إلى الاكتناه والكشف. والحداثة، ضمنيًّا، هي رفض للإنجاز، أو للقرار، أو للوصول. لكن من أجل أن تُكسِب الحداثة نفسها قُدرة على الحركة، لا بدَّ لها أن تؤمن بإمكانية الوصول. هكذا تكتسب الحداثة توتُّرها الداخلي الدائم. إنها اشتراط لإمكانية الوصول من أجل أن تكون حركتها مُتناغمة في نفسها، مُخلصة لذاتها. ذلك أن الوصول هو التشكُّل؛ هو الصيغة الجاهزة؛ هو التحول إلى القواعد؛ هو توليد إمكانية السلطة. والحداثة في جوهرها هي التعبير الأسمى عن نزوع الإنسان إلى رفض السلطة.»[٦١]

ولا ندري بعد ذلك، من أين بدأت الحداثة؟ وما الذي تُريده؟، كل ما نُدركه أن الحداثة — من خلال مفهوم الدكتور أبو ديب — هي شيء سقط من السماء على الثقافة العربية، فهي لم تُسبَق بثقافةٍ عربية أصيلة، تضرب بجذورها في أكثر من أربعة عشر قرنًا من الزمان. وهي بعد ذلك ليس لها هدف، ولا تريد أن تصِل إلى نقطة ثابتة.

وربما اتَّضح بعد ذلك إعجاب الدكتور أبو ديب بلُغة الغياب، وإقراره بعدم الوصول إلى دلالةٍ مُعينة، واحتمالية المعنى التي لا تنتهي. وكأن الإبداع وُلِدَ من اللاشيء، وجاء إلى اللاشيء، وسينتهي إلى اللاشيء. وربما كان هذا المفهوم هو الذي شجَّع بعض الشعراء على الخروج عن تقنيات الإبداع السليم الهادف.[٦٢]

---

[٦١] انظر: الدكتور كمال أبو ديب، «الحداثة، السلطة، النص»، فصول، المجلد الرابع، العدد الثالث «إبريل، مايو، يونيه» ١٩٨٤م، ٣٧. وانظر في انتقاد الدكتور حامد أبو أحمد للدكتور كمال أبو ديب: نقد الحداثة، الطبعة الثانية ٢٠٠٦م، ٢٣–٦٦.

[٦٢] هناك على سبيل المثال قصيدة تحت عنوان «الزيارة الطويلة» للشاعر العراقي سعدي يوسف. انظر: الأعمال الكاملة، المجلد الثالث «١٩٨٩م–١٩٩٣م»، ٣٤٩–٣٥١. وانظر في نقد هذا الاتجاه: د. عبد الرحمن محمد القعود. الإبهام في شعر الحداثة، عالم المعرفة، الكويت، مارس ٢٠٠٣م، ١٧٢–٢٨٦. ولستُ أدري تحت أي نوعٍ تندرِج مثل هذه الكتابات.

أما الملحوظة الثانية، فتتمثَّل في وقوع الدكتور كمال أبو ديب في بعض الأخطاء اللغوية؛ ففي جانب الصرف يأتي بمصدر الفعل الثلاثي «وضع» بدالِّ «موضعة»، ثم يشتقُّ منه صيغة «تمفعل». والصحيح «وَضْع» (وضع، يضع، وضعًا).

ومما يتصل بالجانب الصرفي كذلك، النسَب إلى الجمع في دالِّ «معلوماتية»، وهذا لا يجوز صرفيًّا.

وفيما يخصُّ جانب النحو، تكرار أداة الشرط «كلَّما» في جواب الشرط، وكذلك استخدامه لحرف «السين» على أنها تفيد القُرب الزماني، في حين أنها تُخلِّص الفعل الحاضر إلى التوسُّع في زمن المستقبل، كما قال ابن هشام.

وتتمثَّل الملحوظة الأخيرة، في أن الدكتور كمال أبو ديب، عندما يُقِر بإمكانية وصول الناقد إلى تحديد المعنى في النصوص التي اختارها، ثم يؤمِن بدخول اللغة في تلك النصوص في دائرة الغياب، فهو — بهذا الصنيع — يلوي عنق النصوص لمنهجه النقدي بما يتضمَّنه من إجراءاتٍ تطبيقية؛ أي أنه يفرض منهجًا معينًا على نصوصٍ لا تتناسب تشكيلاتها الجمالية مع هذا المنهج.

والصحيح في هذا المجال — من وجهة نظري — يتمثل في مسلَكين؛ الأول: إذا أُعجِب الناقد بنصٍّ شِعري ما، وتفاعل مع جمالياته، ورغب في دراسته، فعليه أن يختار المنهج النقدي الذي يتناسب من جماليات هذا النص.

الأخير: إذا أراد الناقد أن يُقدِّم دراسةً لمنهجٍ ما — اختاره هو — قبل عملية الدراسة، فعليه أن يبحث عن نصٍّ تتناسب جمالياته مع هذا المنهج. وأعتقد أن المسلكَين يُكمِل أحدهما الآخر، أو أنهما وجهان لعملةٍ واحدة.[٦٣]

---

[٦٣] في هذا الإطار، قدَّمتُ أربع دراسات نقدية، مُعتمِدة على المناهج الحداثية؛ اندرجت الأولى منها تحت المنهج البنيوي بعنوان «قراءة بنيوية في شعرية محمود درويش»، والثانية تحت المنهج السيميولوجي بعنوان «قراءة سيميولوجية في عنوان قصيدة «أين المفر» من ديوان الهجرة من الجهات الأربع للشاعر أحمد سويلم»، والثالثة تحت المنهج الأسلوبي، بعنوان «دور الزمن في إنتاج الدلالة. قراءة أسلوبية في ديوان «نار في رماد الأشياء» للشاعر السوداني محمد الفيتوري» والأخيرة تحت منهج التلقي بعنوان «قراءة في قصيدتي: إلى مسافرة فاروق شوشة، والجواد الأبيض محمد أحمد حمد». انظر على الترتيب: كتابنا «مناهج النقد الأدبي المعاصر. تنظيرًا وتطبيقًا»، مرجع سابق، (٥٩–٧٦)، (٨٨–١٠٦)، (١٢٠–١٤٨)، (١٦٢–١٨٤). فضلًا عن الأبحاث العلمية المُثبتة في نهاية هذه الدراسة.

٣

أما النموذج الثالث الذي أقترحه للقراءة البنيوية، فهو قراءة الدكتورة يُمنى العيد «حكمت صباغ الخطيب» لقصيدة «جدارية فائق حسن» للشاعر العراقي سعدي يوسف.[٦٤] وقد جاءت هذه الدراسة تحت عنوان: «الموقع الفكري وأثره في توليد دلالات النص».[٦٥] وقد صدَّرت الناقدة دراستها بالنص كاملًا:

(١) تطيرُ الحماماتُ في ساحةِ الطيرانِ. البنادقُ تتبعُها،
وتطيرُ الحماماتُ. تسقطُ دافئةً فوق أذرُعِ مَن جلسوا.
وجهُ الصبيِّ الذي ليس يُؤْكَلُ ميتًا، ووجهُ النبيِّ.
في الرصيف يبيعون أذرُعَهم. للحمامةِ وجهان:
الذي تتأكَّله خطوة في السماءِ الغريبةْ.
وإذ يقفُ الناسُ في ساحةِ الطيرانِ جلوسًا، يبيعون
أذرعَهم: سيدي قد بنيتُ العماراتِ ... أعرفُ
كلَّ مداخلِها، وصبغتُ الملاهيَ ... أعرفُ ما يجذبُ الراقصينَ
إليها، ورمَّمْتُ مُستشفياتِ المدينةِ ... أعرفُ
حتى مشارحَها، سيدي ... لِمَ لا تشتري؟ إنَّ كَفِّي
غريبة.
– أجسُّ ذراعَك؟
– يا سيدي جسَّها ...
– أمس .. أين اشتغلتَ.
(٢) تطيرُ الحماماتُ في ساحةِ الطيرانِ .. وعينا المقاولِ
تتجهانِ إلى الأذْرُعِ المُستفزةِ. يدخلُ شخصانِ

---

[٦٤] انظر: الأعمال الكاملة، المجلد الأول (١٩٥٢م–١٩٧٧م)، ديوان «تحت جدارية فائق حسن ١٩٧٤م»، ١٣٢–١٣٥.

[٦٥] انظر: الدكتورة يمنى العيد «حكمت صباغ الخطيب»: في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة — بيروت — الطبعة الثالثة ١٩٨٥م، ١٣٥–١٦٩. والتقسيم الخماسي الذي قُرئت به القصيدة من وضع الناقدة؛ لأن تقسيم القصيدة داخل الديوان تقسيم ثلاثي.

سيارةَ النقلِ .. ثم يدور المحركُ، ينفثُ في ساحةِ
الطيرانِ دخانًا ثقيلًا ... ويتركُ بين الحمائمِ والشجرِ
المُتيبسِ رائحةً من شواءٍ غريبة.
يقولُ المقاولُ: نرجعُ بعد الغروب.
تقولُ الحمامةُ: أهجعُ بعد الغروب.
يقولُ المُغَنِّي: بلادي .. لماذا يظلُّ الغروب؟
(٣) تطيرُ الحماماتُ في ساحةِ الطيرانِ. تريدُ جدارًا لها،
ليس تبلغُ منه البنادقُ، أو شجرًا للهديلِ القديمِ ..
ارتفعنا معًا في سماءِ الحمائمِ، صُغنَا مِنَ الحجرِ
المتألقِ وجهَ الجدار، انتقيناه جزءًا فجزءًا،
وقُلنَا لسعفِ النخيلِ وللسُّنبلِ الرَّطْبِ: هذا أوانُ
الدموع التي تضحك الشمس فيها وهذا أوان
الرحيلِ إلى المُدنِ المُقْبِلَة.
ولكنَّنا يا بلادَ البنادقِ كنَّا صغارًا، فلم نلتفت
لإلهِ الجنودِ، ولم نلتفت للحقائبِ مثقلة ... نحن
كنَّا صغارًا ... أقمنا جدارًا ونِمنا على مَضض،
والحماماتُ خافقة في الهزيعِ الأخيرِ. لماذا تظلِّين
خافقةً؟ قد بنينا ملاذًا لنا، وغصونًا تنامينَ فيها، ونحن
هنا في الرصيف؛ المقاول يأتي ..
ويأتي إلهُ الجنود .. وتهوي على الوطن المقصلة.
(٤) تطيرُ الحماماتُ مذبوحة. دَمُهَا الأسودُ النَّزْرُ يسقطُ
فوقَ الجدارِ الذي قد بنيناهُ، يسقطُ مختلطًا بالرصاصِ.
وفي ساحةِ الطيرانِ تدورُ المدافعُ محمولةً ... شاحناتُ
المقاولِ كانت تُطاردُنا والمدافعُ محمولة ... يا بلادَ البنادقِ
إن الحماماتِ مذبوحة، والجدارَ الذي قد بَنَيناهُ
بيتًا وغصْنًا، ينِزُّ دَمًا أسودًا، ويهزُّ يدًا مُثقَلة.
يقولُ المقاولُ: جئنا لنبقى.
تقولُ الحمامةُ: هل قال حقًّا؟

يقولُ النقابيُّ: إن السواعدَ أبقى.
تعِبْنا: زمانًا نلُمُّ دماء الحمائمِ، نرسُمُ في السِّرِّ أجنحة،
ثم نُطْلِقُها في القُرَى .. يا زمانَ الجذورِ الذي ما انقطعتَ
وما انقطعتْ عنك تلك الجذورُ هنا، نحن في ساحةِ الطيران
وقوفٌ أمامَ الجدار، نُرمِّمُهُ قطعةً قطعةً، حجرًا حجرًا،
ونُمَسِّدُ أذرُعَنا .. يا زمانَ الجذورِ انتظَرْنَا طويلًا،
وها نحن نبني على هاجِسِ الروحِ مملكةً فاضلة.
ويبقى لنا أن نُحبَّ وأن لا نحبَّ. كرِهْنا كثيرًا، كرِهنا حقيقتَنا
والوجوهَ الأليفة .. حتى الجدارُ الذي قد بنيناهُ يومًا كرهناه،
يبقى لنا أن نُحبَّ وأن لا نحبَّ. انتهينا إلى البدءِ، يا وطنًا
ظلَّ ينزفُ أبناءَهُ بين «...» والماءِ والعجلاتِ السريعة
يا وطني .. لمْ يَعُدْ لي سوى أن أُحبَّ، وأن لا أُحبَّ، وبينهما
الطلقةُ الماثلة.
تباركتَ يا وطني .. إنَّ كلَّ الوجوهِ التي غُيِّبَت بين «...»
والماءِ والعجلاتِ السريعة .. ما غادرتْكَ، وما غادرتْ
منكَ غير عذاباتِها .. وطني: زهرةً للقتيلِ، وأخرى
لطفلِ القتيلِ، وثالثةً للمقيمينَ تحت الجدار ..
(٥) تطيرُ الحماماتُ في ساحةِ الطيرانِ. ارتفعنا معًا ..
في سماءِ الحمائمِ. قُلْنَا لسعفِ النخيلِ وللسُنبلِ الرَّطبِ:
هذا أوانُ الدموعِ التي تضحكُ الشمسُ فيها، وهذا
أوانُ الرحيلِ إلى المدنِ الفاضلة.
يقولُ المناضلُ: إنَّا سنبني المدينة.
تقولُ الحمامةُ: لكنَّني في المدينة.
تقولُ المسيرةُ: دربي إلى شرفاتِ المدينة.

وبعيدًا عن العناوين الجانبية الكثيرة الموجودة داخل الدراسة، نُركز على ما يُهمنا من هذه القراءة، وهو بنية القصيدة التي قسَّمَتْها الناقدة الى حركتَين أساسيتَين؛ الأولى: حركة الطيران، والأخيرة: حركة البنادق بوصفها حركةً مُضادة للحركة الأولى.

وبعد أن أوضحت الناقدة هاتَين الحركتَين، درستهما دراسةً مفصَّلة من خلال عناصر عدة؛ الأول: هو عالم الحركتَين. الثاني: الحيز الذي يشغله عالم كل حركة. الثالث: حركة مكونات عالم الحركتَين. الأخير: سيرورة بعض مُكونات عالم الحركتَين. ثم قدَّمت أخيرًا عنصرًا مُهمًّا، يُمثل الهدف الرئيسي من الدراسة كلها، وهو المنطق الذي يحكم القصيدة في علاقتها بالواقع الاجتماعي.

وعن الحركة الأولى تقول الناقدة: «تبدو الحركة الأولى في الجملة الأولى من القصيدة هي الحركة الأصل. الجملة هذه «تطير الحمامات في ساحة الطيران» مصاغة[٦٦] باقتصادٍ كُلي، وببساطة هي بساطة الإبلاغ المُحكَم. كأنها مجرد إخبار لا تريد أن تقول سوى هذا العادي، البسيط المُلاصق لواقعه، ولا تُريد أن تُوحي إلا بهذا القائم والحاضر المُستمر «صيغة تطير تُفيد معنى الحاضر المُستمر» الذي لم يتكرَّر بعدُ، أي الذي يستمر، لا بتكراره، بل بصيغته: إن فعل تطير الذي تبدأ به القصيدة حركتها، هو فعل تُمارسه الحمامات بوصفه فعلًا عاديًّا، في مكانه العادي «ساحة الطيران» وبالتالي فهو مُستمر بحُكم عاديته هذه. الطيران هنا ما زال مجرد تحليقٍ في هذا الفضاء القائم بين الأرض والسماء. والعبارة التي تبدأ بها القصيدة لم تكتسِب بعدُ أية شحنةٍ رمزية. إنها مُلاصِقة لواقعها كأنها مجرد لقطة فوتوغرافية لسربٍ من الحمام يُحَلِّقُ في ساحة الطيران ممارِسًا هوايته. اللغة هنا إبلاغ ولا مسافة بين الدالِّ والمدلول، لا انزياح عن المعنى الاصطلاحي للتعبير، ولا فجوة للحُلم الشعري.»[٦٧]

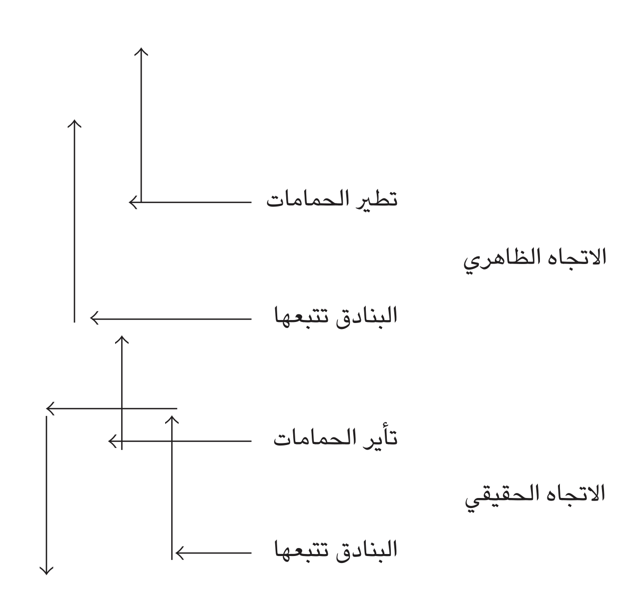
وعن الحركة الثانية تقول الناقدة: «تبدو الحركة الثانية، حركة البنادق، حركة فعل دخيل، البنادق لا تطير ومع هذا تدخل ساحة الطيران، «تتبع» الحمامات. توحي حركة البنادق بإيقاعٍ ضدي ليس مصدره الفعل «تتبع». حين نقول مثلًا يتبع زيد عمرًا، إنما نعني: سار وراءه ليلحَق به، وهذا لا يفيد بالضرورة قصدًا ضديًّا في حركة فعل اللحاق. الإيقاع الضدي هنا مصدره الفاعل «البنادق». البنادق، كما قُلنا لا تطير، ومع ذلك تتبع الحمامات في حركة طيرانها. مع هذا الفاعل وفي هذا التركيب تتغير دلالة فعل «تتبع». يصير الهدف من فعل «تتبع» هو معناه: تتبع = تقتل.

---

[٦٦] الصحيح «مصوغة»؛ لأنها اسم مفعول من الفعل الثلاثي «صاغ».

[٦٧] انظر: في معرفة النص، ١٤٥.

كما يتغير الاتجاه الظاهري لهذه الحركة الثانية الذي هو دخول في ساحة الطيران واتجاه نحو التحليق. وينكشف عن حقيقته باعتباره اتجاهًا عكس التحليق. نوضح ذلك في الرسم الآتي:

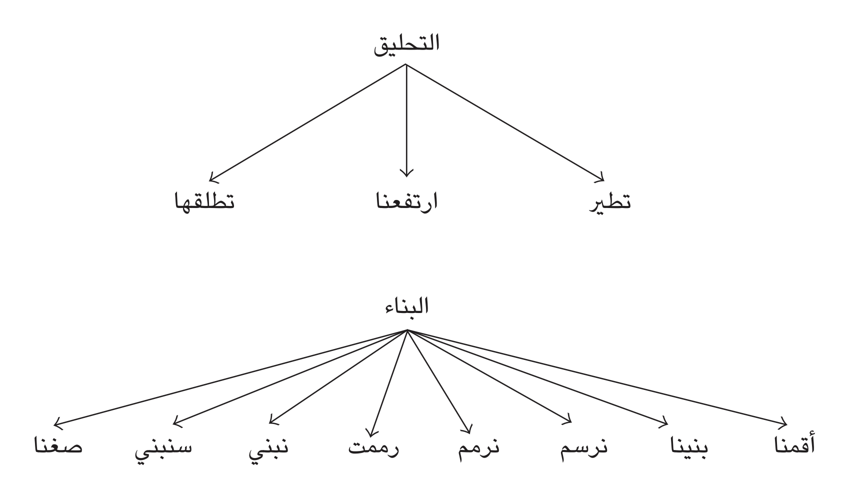


هكذا تبرز هوية الفاعل «البنادق» بوصفها أمرًا مُهمًّا في تحديد طبيعة العلاقة بين الحركتَين باعتبارها علاقة اعتداء لا تلبث أن تتَّخِذ طابعًا صداميًّا على امتداد القصيدة.»[٦٨]

وعن علاقة الإبداع بالبنية العُليا/الثقافة في المجتمع، تقول الناقدة: «هل نتكلَّم على فكر في النص الأدبي؟ نعم نتكلَّم على فكرٍ لا يتكوَّن فقط بالممارسة الأدبية، بل أيضًا في البنية الثقافية في المجتمع. بما فيها اللغة التي ليست قصرًا على الأدب أو على النص الأدبي. وفي الممارسات الحياتية[٦٩] الاجتماعية المختلفة، وإلا أَقَمْنا الحواجز بين مختلف حقول النشاط الفكري. هذه الحقول التي تتداخَل فيما بينها، وتتعاظم قُدرتها على الإفادة بعضها من بعض.»[٧٠]

[٦٨] انظر: في معرفة النص، ١٤٦. وقد تناولَت الناقدة بعد ذلك تحليل الطابع الصدامي بين الحركتَين، كما أظهرت السمات اللغوية لكلٍّ منهما والفرق بينهما. انظر: ١٤٧–١٥٠.

وأما العنصر الأول، فهو مكونات عالَم الحركتَين. وفي مكونات عالم الحركة الأولى تقول الدكتورة يُمنى العيد: يتكوَّن عالم الحركة الأولى من: الحمامات – الناس – نحن – المغني – النقابي – المناضل – المسيرة. وتتركَّز فاعلية هذه المكونات، بشكلٍ أساسي، حول معاني التحليق والبناء. وهي بمعانيها هذه، ومع تمايُز هذه المعاني، فاعليةٌ إيجابية. يُعبر عن هذه الفاعلية الأفعال الآتية:



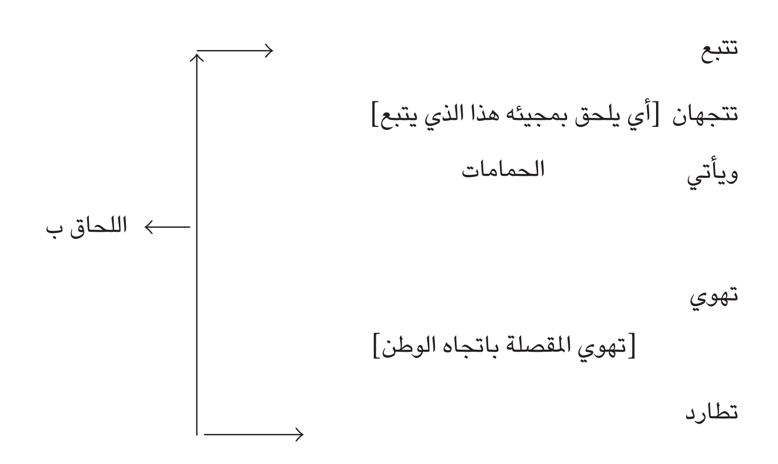
ثم تعلق الناقدة على هذه الفاعلية قائلة: «تُفيد هذه الفاعلية معنى الزمن الحاضر، أي معنى الاستمرار، لا بما جاء فيها من أفعالٍ بصيغة المضارع وحسب، بل بدلالة ما جاء منها بصيغة الماضي أيضًا. فالأفعال: ارتفعنا، أقمْنا، بنَينا، رممت، صُغنا .. تدل على إنجاز عمل. والإنجاز هذا حالة قائمة مُستمرة. إنه نشاط بشري أنتج عملًا ماديًّا قائمًا. هذا المُنْجَز، والذي تدل عليه صيغة الأفعال المضارعة، يمنح الحركة الأولى طابع الصمود والمقاومة. إنها حركة بناء ومواجهة، حركة صمود وتجاوز. فهي في صمودها لا تقِف عند حدود المقاومة (لا تكتفي بأن بنت)، بل تنمو، تعلو، تستمر في صيرورتها «ستبني» التي تصعُب، بحكم دخول الحركة الثانية، والتي تتكسَّر، بحُكم فعل الحركة الثانية، فتتكرر أو يتكرر فعلها ليأتي تكرارها هو هو نموها.»[٧١]

---

[٦٩] النسب خطأ؛ لأن النسب إلى حياة «حيوي».

وفي العلاقة التي تربط منطق هذه الحركة بالواقع، تقول الناقدة: «إن العلاقات التي تنتظم هذه المُكونات وهذه الأفعال، والتي تشكل بانتظامها الجسم اللغوي لعالَم الحركة الأولى، تنهض من رؤية الشاعر للأساسي في الواقع، في العالَم الذي يعيش ويُحاور. صحيح أن هذه العلاقات تنتظم بفنية مُعينة، هي فنية تميُّز الشاعر وتميُّز هذه القصيدة، إلا أن بنية انتظام هذه العلاقات تتمحور[٧٢] حول منطقٍ مُعين يحكمها. هذا المنطق هو على علاقةٍ ما بالواقع أو بِنيته التي ليست واحدةً على مدى التاريخ، وليست هي واحدة في الفكر الناظر إليها، والتي تشكل مقاربتها معابر وأشكالًا مُتعددة.»[٧٣]

وفي مكونات عالم الحركة الثانية تقول الناقدة: «يتكون عالم الحركة الثانية من: البنادق – المقاول – إله الجنود. وتتركز فاعلية هذه المُكونات بشكلٍ أساسي حول معاني اللحاق بـ أو التوجُّه نحو. تستهدف هذه الفاعلية الاعتداء والقتل. يُعبر عن هذه الفاعلية الأفعال الآتية:



[٧٠] انظر: في معرفة النص، ١٥١.

[٧١] انظر: في معرفة النص، ١٥٢.

[٧٢] الفعل خطأ صرفيًّا. وهذه الصيغة هي نفسها التي استخدمها الدكتور كمال أبو ديب في دراسته السابقة. ويبدو أن هذا الوزن من الفعل الثلاثي ومصدره يغلب على اللهجة الشامية.

[٧٣] انظر: في معرفة النص، ١٥١، ١٥٢.

نُلاحظ أن هذه الأفعال لا تحمل معنى فاعليتها الحقيقية التي تُمارسها في القصيدة. إنها تخفي هدفها الذي هو في القصيدة الاعتداء والقتل. ذلك أن هذه الأفعال تفيد معنى الاتجاه ولا تظهر فاعليتها الحقيقية إلا بتحقيق هذا الاتجاه لأهدافه.»[٧٤]
ثم تُقارن الناقدة بين أفعال كلٍّ من الحركتَين وما تُحققه من أفعال على النحو التالي:

	الفعل	ما يحققه الفعل
الحركة الأولى	تطير	الطيران
	ارتفعنا	الارتفاع
	نطلقها	انطلاقها
	أقمنا	الإقامة

نلاحظ هنا أن الفعل يعني تمامًا ما يُحققه. إن لهذه الأفعال هويةً لا تحتمل التمويه وأن فاعليتها تدلُّ على هويتها، بعكس أفعال الحركة الثانية:

	الفعل	ما يحققه الفعل
الحركة الثانية	تتبع	القتل
	تتجهان	شراء الأذرع
	تهوي	القتل
	تطارد	القتل

إن هذه الأفعال لا تُفيد عن معنى حقيقة فاعليتها، لأن هذه الحقيقة قائمة فيما تُحقِّقه هذه الأفعال بوصفها فاعليةً وليس في هويتها؛ لذلك فهي تتصِف بإمكانية التمويه، دلالتها هي الاتجاه. والاتجاه، بوصفه دلالة، يُخفي ما تحمل أفعاله من أهداف.[٧٥]

[٧٤] انظر: في معرفة النص، ١٥٢، ١٥٣.
[٧٥] انظر: في معرفة النص، ١٥٤.

وفي العلاقة بين الفن والواقع، تقول الدكتورة يُمنى: «تتحدَّد حركة الانبناء اللغوي بوصفه ضرورةً للمنطق الذي يرى[٧٦] إلى هوية هاتَين الحركتَين. إن إهمال المنطق الذي يُشير إلى موقع الفكر الناظر في الواقع الاجتماعي والرائي إلى بنيته والذي هو حاضر في العمل الأدبي بوصفه أثرًا فنيًّا متميزًا يؤدي إلى المزالق الآتية؛ أولًا: إلى النظر في القصيدة، وكأن المنطق الذي يحكم بنيتها هو فقط منطق اللغة. ثانيًا: إلى إغفال عنصر «المضمون» في حضوره في حركة الانبناء، أي في حركة علاقته مع بقية عناصر القصيدة التي تؤلِّف لا بمجموعها، بل بحركة العلاقة فيما بينها، بِنيةَ القصيدة. ثالثًا: إلى النظر، في هذه القصيدة مثلًا، إلى علاقة الحركة الأولى بالحركة الثانية بوصفها علاقة سببية، بحيث تظهر الحركة الأولى مجرد أثر للحركة الثانية، تصير معه هذه الأخيرة هي الحركة الأصل. نُوضح ذلك فنقول: إنه في التحليل السابق بيَّنا أن الحركة الأولى لا تظهر في الغالب وفي كثير من صور عالمها الشعرية إلا بأثر العلاقة بينها وبين الحركة الثانية. فصُوَر الحمامات التي «تريد جدارًا لها»، «أو شجرًا للهديل القديم»، والتي تطير «مذبوحة» ... وصورة «ارتفعنا معًا في سماء الحمائم» و«أقمنا جدارًا ونِمنا على مضض» و«تعبنا زمانًا نلمُّ دماء الحمائم، نرسُم في السر أجنحةً ثم نطلقها في القرى» ... هي صور تظهر في القصيدة في نطاق العلاقة الصدامية بين الحركة الأولى والحركة الثانية، هذه الصور ليست أثرًا تولده الحركة الثانية، بل هي أثر تولده فاعلية الحركة الأولى في علاقتها الصدامية مع الحركة الثانية. ثمَّة فارق بين أن تكون هذه الصور أثرًا تُولِّده الحركة الثانية، وبين أن تكون أثرًا تُولِّده الحركة الأولى في نطاق العلاقة بينها وبين الحركة الثانية، وحسب طبيعة هذه العلاقة «التي هي هنا صدامية». إنَّ إخفاء هذا الفارق يكمُن في النظر إلى هذه العلاقة بوصفِها علاقةً سببية تبدو معها صور عالم الحركة الأولى (المُسبَّب) أثرًا لفاعلية الحركة الثانية (السبب). إن خطورة هذه النظرة الشكلية–الميكانيكية للعلاقة بين الحركتَين في القصيدة لا تقف عند هذه الحدود، أي عند حدود عدم رؤية هذا الفارق الذي أوضحنا، بل تتعدَّاها إلى استنتاجاتٍ يؤدي إليها منطق هذه النظرة وتدخل في أُسس النظرة الجمالية للفن والأدب.»[٧٧]

وتنتقد الدكتورة يُمنى العيد البنيوية اللغوية التي تنظر إلى النص على أنه بنية لغوية مُنفصلة عن الخارج قائلة: «هذه النظرة لا ترى في القصيدة إلا لُغتها، وهي لا ترى في

[٧٦] الفعل «يرى» لا يتعدَّى بالجارِّ «إلى».

[٧٧] انظر: في معرفة النص، ١٥٦–١٥٨.

اللغة إلا شكلًا خاويًا. وهي في الواقع نظرة أيديولوجية تُمَوِّه مصدر الجمال، تُمَوِّه معنى اللغة، تَقطَعها عن علاقتها بالفكر الذي يُرى بها وعن هذا الذي يراه بها! تقطعها عن تاريخها، عن الحضن الذي تُولَد فيه والذي هو المجتمع. حين لا نرى في اللغة سوى هذا الشكل المعزول عن مواقع الفكر فيه نترك الباب مفتوحًا لتأويلٍ فوضوي لا يخلو من غاية التأسيس لِمثل هذه النظرات الجمالية في الفن والأدب.

ويتمثَّل العنصر الثاني في الحيز الذي يشغله عالم كلٍّ من الحركتَين.» وفي سيطرة الحركة الثانية على المقطعين الأول والثاني تقول الناقدة: «ففي المقطع الأول والثاني تشغل الحركة الثانية الحيز الأكبر من جسم القصيدة. وهو حيز يقتضيه الهجوم الواسع الذي تقوم به هذه الحركة، فتتبع الحركة الأولى وتتجه نحو مكوناتها. تبدأ الحركة الثانية فاعليتها هذه الهجومية قبل أن تُمعِن الحركة الأولى في فاعليتها الأساسية، أي قبل أن تُنوَّع وتُشكَّل على فاعلية الطيران والتحليق، قبل أن تنمو هذه الفاعلية بعيدًا عن هذه الصدامية التي ولَّدتها العلاقة بين الحركتَين.

يتمُّ الهجوم باتجاه الحمامات، وباتجاه الذين جلسوا في الرصيف يبيعون أذرُعهم. يقوم بالهجوم مكونات عالم الحركة الثانية: المقاول ومعاونوه «شخصان يدخلان سيارة نقل».

إن احتلال الحركة الثانية هذا الحيز الواسع، وحتى الكُلي، في هذَين المقطعين، يتلاءم وهدف فاعليتها: إنها تنشر حضورها على هذه المساحة الواسعة من زمن القصيدة، وتَحُول دون الحركة الأولى ودون ممارستها لفاعليتها في صفائها.»[٧٨]

أما عن الحيز الذي تشغله الحركة الأولى، فتقول الدكتورة يُمنى العيد: «وفي المقطع الثالث والرابع تشغل الحركة الأولى الحيز الأكبر، ولكنها تشغله لا بفاعليتها الصافية، بل بفاعليتها المُنعطفة، المُتحولة إلى حركة مقاومة وصمود. إن ما يتمثَّل في هذَين المقطعَين هو — في الواقع — العلاقة بين فاعلية الحركة الأولى وفاعلية الحركة الثانية في طابعها الصدامي الذي أوضحناه. إن احتلال الحركة الأولى هذا الحيز في المقطعَين الثالث والرابع، يدلُّ على استمرارها، رغم هجوم مكونات الحركة الثانية الواسع، ورغم الهدف الذي يحمله هذا الهجوم. إن حضور الحركة الأولى في هذا الحيز الواسع، وبعد هذا الهجوم، يُشير إلى موقع الفكر الذي منه ينظر الشاعر إلى العلاقة بين الحركتَين.»[٧٩]

[٧٨] انظر: في معرفة النص، ١٥٨.

وفي العلاقة بين الحركتَين تقول الناقدة: «تبدو العلاقة بين الحركتين — التي هي أيضًا حركة — هي القوة التي تنهض بها القصيدة. هي الحد الذي يلتقي عنده عالَم الحركتَين، فيُنتج هذا الالتقاء صدامًا وتنمو الحركة. وهي المحور الذي تتبنين[٨٠] فيه عناصر القصيدة فتنهض بنيتها وتتكامل.»[٨١]

وتوازي الدكتورة يُمنى العيد بين الطابع الصدامي الموجود بين الحركتَين بالطابع الصدامي الموجود في الواقع المعيش، فتقول: «ليست القصيدة قولًا شعريًّا للحركة الأولى، بل هي قول لهذا الواقع الصدامي بينها وبين الحركة الثانية، والذي هو واقع صدامي في المجتمع. تكشف القصيدة عن بنيةٍ لها، تطول في آليتها، بنية الواقع الاجتماعي التي يرى إليها الشاعر[٨٢] أو التي يضيئها الشاعر. يُضيئها حين يقولها شعرًا، يُضيئها حين يتمثَّل زمنها، يضيئها حين ينفذ إلى الأساسي فيها ويكشف آليته ... ولعلَّنا نستطيع أن نقول في هذا الصدد: إن قيمة العمل الفني هي في أن يتميَّز في النفاذ إلى هذه الأحشاء لتبقى هذه الأحشاء أحشاءه بوصفه فنًّا، فلا يسقط في المعادلات المُسطَّحة، أو في معادلات مع النشاطات الفكرية الأخرى.»

ويتمثل العنصر الثالث في حركة مكونات عالم الحركتَين. وهنا تقول الدكتورة يُمنى العيد: «ذكرنا أن حركة الحمامات تُشكِّل الحركة الأولى في القصيدة، وأن حركة البنادق تُشكِّل الحركة الثانية فيها. غير أن كل حركةٍ من هاتَين الحركتَين تضمُّ أكثر من حركةٍ فيها. ننظر في حركة الحمامات فنرى أنها تضم: حركة الحمامات، عموديًّا في اتجاهَين: الأرض والسماء، وحركة الذين يبيعون أذرُعهم، عموديًّا في اتجاهَين: الجلوس والوقوف. وحركة ضمير المُتكلِّم «نحن/نا»، عموديًّا في اتجاهين: الأرض والفضاء.

أما حركة البنادق فهي تضم: حركة البنادق، في اتجاهٍ واحدٍ غير مُحدَّد بذاته (نحو الحمامات). حركة المقاول، في اتجاهٍ واحد غير مُحدد بذاته (نحو الأذرع). حركة إله الجنود، في اتجاهٍ واحد غير مُحدد بذاته (نحو عالم الحمامات).»[٨٣]

---

[٧٩] انظر: في معرفة النص: ١٥٨، ١٥٩.

[٨٠] ربما تقصد الناقدة بهذا الفعل «تتبنين» أي تتداخل فيه عناصر القصيدة.

[٨١] انظر: السابق، ١٥٩.

[٨٢] الذي أعرفه هو أن الفعل يرى مُتعدٍّ بـ «الباء» فكيف يأتي بـ «إلى»؟ وربما تستخدمه الناقدة في هذا الموضع بمعنى الرؤية البصرية «ينظر»، فيستقيم التعبير «التي ينظر إليها الشاعر ..»

[٨٣] انظر: في معرفة النص، ١٥٩–١٦٢.

ثم تربط الناقدة بين حركة الحمامات وحركة مكونات عالمها، فتقول: «تتحدَّد العلاقة بين حركة الحمامات والحركات الأخرى لمكونات عالمها بوصفها علاقة تداخُل لا صدامية فيها: حين تسقط الحمامات تسقط فوق أذرُع من جلسوا في الرصيف. تدخل في حركة أذرُعهم، وحين تعاود حركتها، يدخلون في حركة الطيران التي هي حركتها. يقول الشاعر: «ارتفعنا معًا في سماء الحمائم.» في اتجاهها العمودي نحو الأرض تلتقي حركة الحمامات بالحركات الأخرى المكونة لعالمها. تتوحَّد الحركات كلها في فاعلية النهوض والطيران. تقوى في توحُّدها وتستمر في التحليق.»

وفي علاقة حركة البنادق بالحركات الأخرى المكونة لعالمها تقول الناقدة: «تتحدَّد العلاقة بين حركة البنادق والحركات الأخرى لمكونات عالمها بوصفها علاقة توازٍ؛ فحين تتبع البنادق الحمامات، تتَّجِه أيضًا عينا المقاول إلى الأذرُع المُستفزة، كما يأتي إله الجنود. حركة البنادق ذات اتجاهٍ واحد، وكذلك حركة المقاول وحركة إله الجنود. الحركات هذه تتوازى، تلتقي لا في تداخُلها، بل في هدفها. وفي تداخُل هذه العلاقات بين الأجزاء والكليَّات ومشاركتها في بناء القصيدة، تقول الدكتورة يُمنى العيد: «تَظهر دلالة العلاقة بين حركة الحمامات والحركات الأخرى لمكونات عالمها من جهة، وتَظهر دلالة العلاقة بين حركة البنادق والحركات الأخرى لُمكونات عالمها من جهةٍ ثانية، في ضوء العلاقة بين الحركة الأولى والثانية، أي بين حركة الحمامات وحركة البنادق. فعلى هذا المُحور تتحدَّد طبيعة العلاقات بين مكونات عالَم كل حركة من حركتي القصيدة.» [٨٤]

وأخيرًا يأتي العنصر الرابع الذي يُمثل سيرورة بعض مكونات عالم الحركتَين. وهنا تقول الدكتورة يُمنى العيد: «تتجلَّى الآلية التي تحكم بنية القصيدة في سيرورة مكونات عالَم الحركتَين. فنحن نلاحظ أن بعض المقاطع في القصيدة تنتهي بما يُشبه اللازمة: «يقول المقاول: نرجع بعد الغروب. تقول الحمامات: أهجع بعد الغروب. يقول المُغني: بلادي لماذا الغروب.» «يقول المقاول: جئنا لنبقى. تقول الحمامات: هل قال حقًّا. يقول النقابي: إن السواعد أبقى.» «يقول المناضل: إنا سنبني المدينة. تقول الحمامات: لكنني في المدينة. تقول المسيرة: دربي إلى شرفات المدينة».»

ثم تعلق الناقدة على هذه الأقوال الثلاثة قائلة: «نرى أنَّ هناك ثلاثة أقوال تُشكِّل بمجموعها وحدةً أو لازمة تتكرَّر في كل مقطعٍ من المقاطع الثلاثة في القصيدة. ونرى

[٨٤] انظر: في معرفة النص، ١٦١ –١٦٣.

أن قائل القول في هذه الوحدات يتغيَّر أحيانًا «المقاول والمغني»، ولا يتغير أحيانًا أُخرى «الحمامات»».

وترصد الناقدة تحليلًا خاصًّا لكل قول: «إن قائل القول الأول «المقاول» يتغيَّر في اللازمة الثالثة، أي في نهاية المقطع الأخير من القصيدة. والواقع أن قائل القول ليس هو الذي يتغيَّر، بل إن القول ينتقل من المقاول إلى المُناضل. يغيب المقاول في القصيدة، يحضر المناضل فيها ويصير القول له. ينتقل القول من مُكونٍ من مكونات الحركة الثانية إلى مُكون من مكونات الحركة الأولى. ويصبح القول بالضرورة وجهًا من أوجه فاعليتها التي هي الطيران والبناء. يبدو قول المناضل: «إنا سنبني المدينة» صوتًا في هذه السيمفونية التي تقول شيئًا واحدًا بأصواتٍ مختلفة تنتمي كلها إلى عالَم الحركة الأولى أو إلى عالم الحُلم فيها. وليس هذا الانتقال إلا استكمالًا لحضور عالم الحركة الأولى بمختلف مُكوناته، أو بمختلف هذه المكونات كما تراها عين الشاعر في سيرورتها في القصيدة.»[٨٥]

وفي القول الثاني تقول الناقدة: «إن قائل القول الثاني «الحمامة» لا يتغير: الحمامة رمز أساسي وشمولي في القصيدة، وهي تقول بهذا الصوت الذي يُعانق الحاضر والمُستقبل. كأنها، في ثباتها، صوت التاريخ الواثق من حركته، أو كأنها صوت الزمن المُستمر أبدًا هكذا. وحين يستشرف المناضل المستقبل، ويقوَى عزمُه على البناء «إنا سنبني المدينة.» تقول الحمامة إنها في المدينة: «لكنني في المدينة.» تستدرِك قول المُناضل وتؤكد حضور هذا المُستقبل في الحاضر، وترى أن الزمن الآتي هو زمنها الآن.»

أما عن القول الثالث، فتقول الناقدة: «إن قائل القول الثالث هو في اللازمات الثلاث من مُكونات الحركة الأولى، وهو وحدَه الذي يتغيَّر أو يتطوَّر من «المُغني» الفرد إلى «النَّقابي» أو الجماعة فإلى «المسيرة». أي إلى هذا الحشد الجماهيري الواسع. من الموقف الفردي الرومنطقي إلى الموقف الجماعي الواسع.»

وتصل الناقدة من هذا التحليل إلى إثبات بقاء الحركة الأولى؛ حركة الحمامات بكل مكوناتها: «هكذا لا يبقى قول في نهاية القصيدة إلا لُمكونات الحركة الأولى كما هي في تطوُّرها وفي رؤية الشاعر لها. أي كما هي في المنطق الذي يحكم القصيدة.»

وتخلُص الدكتورة يُمنى العيد من هذه القراءة البنيوية لقصيدة سعدي يوسف إلى إثبات العلاقة بين الفن والواقع، فتقول: «إن التناقُض الذي تحمله القصيدة، بوصفه

---

٨٥ انظر: في معرفة النص، ١٦٣، ١٦٤.

تناقضًا تناحُريًّا بين حركتيها، والذي يقوله الشاعر الناظر في الواقع، قصيدةً أو شعرًا في قصيدة، هو صراع بين قوتَين اجتماعيتَين، هما: الطبقة العاملة والفئات الاجتماعية الأخرى التي هي حليفتها.»[٨٦]

وتتلخص ملحوظاتي على هذه القراءة البنيوية في النقاط الآتية؛ أولًا: فسَّرت الدكتورة يُمنى العيد النص من خلال علاقته بالواقع الاجتماعي والفكري. وهي تتبنى في هذا الإطار الواقع الاجتماعي الذي أضفاه «جولدمان» على البنيوية اللغوية.[٨٧] أي أنها تقترب في دراستها من الفلسفة الماركسية التي كانت تنظُر إلى الأدب من خلال علاقته بالواقع. وتأكيدًا لذلك، تربط الناقدة بين المنطق الذي يحكم حركة اللغة داخل النص، والمنطق الذي يُشير إلى موقع الفكر الناظر في الواقع الاجتماعي، مؤمنةً بأن إهمال المنطق الأخير — عند تفسير النص — يؤدي إلى كثيرٍ من المزالق.

وهنا تقول الدكتورة يُمنى العيد: «هذه النظرية (أي التي تفصل بين النص والواقع الاجتماعي والفكري) لا ترى في القصيدة إلا لُغتها، وهي لا ترى في اللغة إلا شكلًا خاويًا. وهي في الواقع نظرة أيديولوجية تُموِّه مصدر الجمال، تُموِّه معنى اللغة، تقطعها عن علاقتها بالفكر الذي يُرى بها، وعن هذا الذي يراه بها! تقطعها عند تاريخها، عن الحضن الذي تولد فيه والذي هو المجتمع. حين لا نرى في اللغة سوى هذا الشكل المعزول عن مواقع الفكر فيه، نترك الباب مفتوحًا لتأويلٍ فوضويٍّ لا يخلو من غاية التأسيس لِمثل هذه النظرات الجمالية في الفن والأدب.»[٨٨]

وهنا ينتقد الدكتور عبد العزيز حمودة الدكتورة يُمنى العيد، إذ يقول: «وربما تكون دراسة حكمت الخطيب (يُمنى العيد) حول البنيوية، أكثر الدراسات العربية تجسيدًا لهذه الحيرة والارتباك بين طرفي الثنائية. فهي أيضًا تُحاول تحقيق تزاوج مُستحيل بين نقيضَين، وهي محاولة لا يملك الإنسان أمام فشلها إلا أن يتعاطف مع الباحثة في مُهمَّتها المُستحيلة.»[٨٩]

---

[٨٦] انظر: في معرفة النص، ١٦٥–١٦٧.

[٨٧] انظر: رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة الدكتور جابر عصفور، الهيئة العامة لقصور الثقافة، الطبعة الثانية ١٩٩٦م، ٨١–٨٣.

[٨٨] انظر: في معرفة النص، ١٥٨.

[٨٩] انظر: المرايا المُحدبة، ٢٠٩.

ويقصد الدكتور حمودة بطرفي الثنائية؛ أي دراسة النص في إطار مرجع خارجي أو دراسته في إطار طبيعته اللغوية الداخلية، مُنفصلًا عن مرجعيته الخارجية. والارتباك الذي يقصده هنا، هو قوله: إن الماركسيِّين البنيويِّين وضعوا أنفسهم في مأزق، إذ كيف يفسرون النص الأدبي بنيويًّا «في إطار الداخل» في حين أن فلسفتهم قائمة على العلاقة بين الفن والواقع.

ومن المُفيد هنا أن أذكر ما ردَّدته الدكتورة يُمنى العيد في هذا المجال، تقول: «إن النص ليس داخلًا معزولًا عن خارج هو مرجعه. «الخارج» هو حضور في النص ينهض به عالمًا مُستقلًّا ... وعليه فإن النظر في العلاقات الداخلية في النص ليس مرحلةً أولى تليها مرحلة ثانية، يتم فيها الربط بين هذه العلاقات بعد كشفها وبين ما أُسمِّيه «الخارج» في النص. بل إن النظر في هذه العلاقات الداخلية هو أيضًا، وفي الوقت نفسه، التطوُّر في حضور هذه العلاقات في النص.»[٩٠]

ولستُ أدري ما الذي يريده الدكتور عبد العزيز حمودة؟ لقد رفض الدكتور حمودة من قبل على كثيرٍ من صفحات كتابه «المرايا المحدبة» البنيوية اللغوية، ونظر إليها بوصفها سجنًا تحبس النص في سجن اللغة.[٩١]

ونفهم من ذلك أن الدكتور حمودة لا يريد أن يُفسَّر النصُّ تفسيرًا لغويًّا منغلقًا على ذات اللغة. وعندما تقرأ الدكتورة يُمنى العيد النص من خلال علاقته بالواقع المعيش الذي نشأ فيه، يرفض الدكتور عبد العزيز حمودة هذا الاتجاه أيضًا مُتهمًا محاولتها بالتلفيق.

والحقيقة أن الدكتورة يُمنى العيد لم تخلط بين النص والواقع. ولم تقل قطُّ إن النص مجرد نقلٍ حرفي للواقع، وهو ما كان يمكن أن يُتخوَّف منه حينئذٍ، بل أعطت النص حقه في الاستقلال. تقول في تعليقها على نصِّ سعدي يوسف «تحت جدارية فائقة الحسن»: «إن رؤية الأساسي في الواقع في هذا الصراع، أو رؤيته في شكلٍ من أشكال تمَظهُره، من هذا الموقع الفكري أو من موقع فكري آخر، لا يعني تماثُلًا في بنية القصيدة. على تعدُّدها. وفقًا لهذه الرؤية أو لهذه المواقع. فنحن هنا لا نُقيم معادلةً بين هذه الرؤية أو هذا الموقع الفكري من جهة، وبين بنية القصيدة من جهةٍ أخرى، كما أننا لا نُقيم بين بنية القصيدة

---

[٩٠] انظر: في معرفة النص، ١٢.

[٩١] لقد خصَّص الدكتور عبد العزيز حمودة فصلًا كاملًا سمَّاه «البنيوية وسجن اللغة». انظر المرايا المُحدبة، ١٧٧–٢٩٠.

وبين الواقع. إنما نُحاول أن نرى إلى هذه الآلية التي تحكم بنية القصيدة، وتكشف العلاقة بين المنطق الذي يَحكمها وبين المنطق الذي يحكم بنية الواقع، والذي هو منطق يرى إليه الشاعر من موقع فكري مُعين. ومن ثم نرى كيف وإلى أي مدًى تحمل هذه العلاقة رؤية الأساسي في الواقع!»[٩٢] وليس ثمة عيب أن يستعين الناقد بالخارج في تفسير النص الشعري — رغم استقلاليته — إذا فرض النص عليه ذلك.

والحقيقة أن رفْض الدكتور عبد العزيز حمودة لآراء الدكتورة يُمنى العيد، ليس مُوجهًا إلى شخصها، لكنه موجه إلى البنيوية على وجه العموم، بل إلى المناهج النقدية برمَّتها، وهو ما شُغِل به في كتابيه: المرايا المُحدبة، والخروج من التيه.

ثانيًا: اعتمدت الدكتورة يُمنى العيد على جدلية الثنائيات، وهي أحد الإجراءات المُهمة في المنهج البنيوي، مثل دراستها للحركتَين المُتناقِضتَين داخل القصيدة، وهما حركة «الحمامات» وحركة «البنادق»، وكذلك دراستها للوحدات الصغرى وعلاقتها بالوحدات الكبرى عندما تناولت مُكونات كل حركةٍ من جهة، وحركة هذه المكونات، وعلاقتها بحركة الحركتَين الكُبريَين من جهة أخرى، وعلاقة هذا كله ببنية النص ذاته، ثم علاقة النص نفسه بالبنية الاجتماعية والفكرية، واعتمدت في إيضاح ذلك على بعض الرسوم.

ثالثًا: استعانت الناقدة ببعض الإمكانات اللغوية في إبراز الدلالة، مثل اعتمادها — على سبيل المثال — على موقع الفاعل في دراستها لسيرورة بعض مكونات عالَم الحركتَين. وأثر هذا الفاعل دلاليًّا مثل (المقاول والمناضل، والحمامة، والمغني، والنقابي، والمسيرة.) وكذلك دلالة الأفعال فيما إذا كانت تدلُّ على معناها الأصلي دون تمويه، أو تُحقق معاني أخرى، وبخاصة أنها دعَّمت هذا الاتجاه بالمقارنة بين الوجهَين. وأخيرًا تفريقها بين الجماليات اللغوية للحركتَين «تطير الحمامات في ساحة الطيران، والبنادق تتبعها».

وتأتي مخالفتي للدكتورة يُمنى العيد في نقطتَين؛ الأولى: استخدامها غير الدقيق لبعض الصِّيَغ الصرفية، مثل (تمفصل، تمظهر، تمحور)؛ إذ إن وزن فعلل لا يأتي إلا من فعل رباعي. وهو أيضًا ما لُحِظ على الدكتور كمال أبو ديب. ويبدو أن هذه الصيغ تغلب على اللهجة الشامية، بل لقد تأثر بها بعض النقاد المصريين.[٩٣] وكذلك استخدامها لحروف جرٍّ

[٩٢] انظر: في معرفة النص، ١٦٨، ١٦٩.

[٩٣] من هؤلاء النقَّاد الدكتور محمد فكري الجزار. انظر: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٨م، ٨٤، ٨٥.

مع أفعال ليست من لوازمها، مثل استخدامها مع الفعل رأى حرف الجر إلى. وأيضًا في تعليق الجواب في بعض الجمل والفقرات وبخاصة عندما تبدأ جُملتها بالمصدر المُؤول بأن والفعل مثل (أن تبدأ، أن تقوم، أن تأتي).[٩٤]

وتتمثل النقطة الأخيرة في وقوع بعض تعليقاتها في ضربٍ من الالتباس وصعوبة الفهم، مثل قولها: «إن قُدرة هذه العبارة «تطير الحمامات في ساحة الطيران» على الترميز قائمة في غياب هذا الترميز وفي حضور القصيدة ككل. تُوهِم هذه العبارة ببساطتها، بالتصاقها بواقعها، بمدلولها الذي تحمل، حتى الشفافية والالتباس، ولكنها، في حضورها في القصيدة تشي بمخزونها وتفضح بساطتها.»[٩٥]

وخلاصة القول: إن النقاد العرب استطاعوا أن يُطوِّعوا المنهج البنيوي لقراءة النص العربي؛ إذ رفضوا البنيوية اللغوية القائمة على انغلاق النص على ذات اللغة، واستعانوا ببعض المرجعيات الخارجية التي يمكن أن تُفيد عملية التفسير، شريطة ألَّا تكون تلك المرجعيات هدفًا في حدِّ ذاتها، بل آليات مساعدة في عملية التلقي.

[٩٤] انظر: في معرفة النص، ١٤٧، ١٤٨.

[٩٥] انظر: السابق، ١٤٨.

الفصل الثاني

النقد السيميولوجي

١

تتمثَّل أولى القراءات السيميولوجية في الدراسة التي قدَّمها الدكتور عبد القادر الرباعي في «معنى المعنى. تجليات في الشعر المعاصر».[١] وقد قام الناقد في هذا النموذج بدراسة دالِّ «الليل» بتجلِّياته السيميولوجية في الشعر المُعاصر، مُستشهدًا لإثبات ذلك بشاعرَين من شعراء الحداثة، هما: الشاعر محمود درويش والشاعر صلاح عبد الصبور.

ويقدم الدكتور الرباعي في بداية دراسته التطبيقية مدخلًا تنظيريًّا يُوضح فيه طبيعة معنى المعنى/المدلول ووظيفته لدى علماء اللغة وبخاصة «أوجدن» و«ريتشاردز». وفي هذا الجانب يقول الدكتور الرباعي: «تُبنى مشكلة معنى المعنى — كما أشار «ريتشاردز» و«أوجدن» — على أساس استخدام الكلمة في النص. فهما يريان أن هذه الكلمة داخل سياقها يمكن أن تكون واحدةً من كلمتَين، هما؛ الأولى: كلمة الإشارة التي تعني في موضع استخدامها تعزيز الدلالة على أمورٍ ذات مرجعية مُعينة أو تنظيمها أو الربط بينها. الأخيرة: الكلمة الانفعالية وهي الكلمة التي تُعبر عن المواقف، أو تُثير المشاعر.

ويُشيران أيضًا إلى أن هاتَين الوظيفتَين المُتغايرتَين تَبرزان على صعيدَين، هما: جانب المتكلم وجانب المستمع. أما الوظيفة الإشارية للكلمة فتتضمَّن الإشارة إلى الأمور ذات المرجعية المُعينة، والترابط فيما بينها بدلالاتٍ معنوية مُشابهة لدى المُتكلم والمستمع، لكن

[١] انظر: الدكتور عبد القادر الرباعي «معنى المعنى. تجليات في الشعر المعاصر»، فصول، المجلد الخامس عشر، العدد الثالث، الجزء الثاني خريف ١٩٩٦م، ٩٤–١١٨. وقد اكتفيت برصد نموذجَين فقط خشية الإطالة.

الوظيفة الانفعالية تتضمن التعبير عن المشاعر والانفعالات والمواقف والحالات العاطفية والقوى الداخلية، بما لها من كثافةٍ عالية عند المتكلم، وكذلك ما تَستدعيه تلك الأحوال النفسية من إثارات وترابطات داخلية لدى المستمع.»[٢]

ويوضح الدكتور الرباعي أثر الوظيفة الانفعالية في لامحدودية المدلول، مُستنتجًا ذلك من آراء «أوجدن» و«ريتشاردز» بقوله: «ولمَّا كانت الوظيفة الانفعالية لا تُشير بشكلٍ مباشر إلى ما تُعَبِّر عنه لدى المُتكلم/الشاعر، ولا إلى ما تُثيره لدى المستمع/القارئ، فإن المعاني المُرتبطة بها غير قابلة للتحديد هنا وهناك، وبذا ينتفي شرط التشابه في الدلالة الذي وجدناه في الوظيفة الإشارية للغة.»[٣]

ثم يُحدِّد الناقد قضيته الأساسية ومنطقة عمله في تلك الدراسة بقوله: «وتأسيسًا على هذا الفهم لمعنى المعنى الذي يتجاوز المباشَرة وينفتح على «حقل من المعاني» أو اللامحدود فيها، سأحاول في الصفحات التالية قراءة نماذج شعرية حديثة في النص الشعري، وسأحصر مناقشتي في ظاهرةٍ واحدة حتى تبين الفروق الفردية في التعامُل معها استغراقًا لانعكاساتها في النفس، وامتداداتها في التجربة، وترابطاتها في شبكة علاقات النص.»[٤]

وبعد أن رصد الناقد انعكاسات «الليل» في التراث الشعري، دخل مباشرة إلى نموذجه الأول في شعر الحداثة بقوله: «لكن الليل عند آخرين ذو وقع مختلف تمامًا. فهذا محمود درويش يسير والليل على دربٍ واحد، فماذا كانت النتيجة؟»[٥] ثم يسوق الناقد قول درويش:[٦]

... وأنا أنظر خلفي في هذا الليل؛
في أوراقِ الأشجارِ، وفي أوراق العمر،
وأحدِّق في ذاكرة الماء، وفي ذاكرة الرمل.
لا أُبصر في هذا الليل
إلا آخر هذا الليل.

---

[٢] انظر: مجلة فصول، السابق: ٩٧.
[٣] انظر: السابق، الصفحة نفسها.
[٤] انظر: السابق نفسه، الصفحة نفسها.
[٥] انظر: السابق نفسه، ١٠١.

دقَّات الساعة تقضم عمري ثانيةً ثانية،
وتُقصِّر أيضًا عمر الليل،
لم يبق من الليل ومِنِّي وقتٌ نتصارع فيه ...
وعليه،
ولكنَّ الليل يعودُ إلى ليلته،
وأنا أسقط في حفرة هذا الظل.

ويبدأ الناقد قراءته الأولى لهذا الدالِّ/الليل عند درويش، مُرتئيًا أنه — أي الليل — رمز للاحتلال. ويتضح ذلك حين يقول: «مَن خَبَرَ شِعر درويش وتعامل معه وعيًا وتحليلًا، فإنه قد يرى في هذا الليل رمزًا لغاصِبِ بلد الشاعر، وعند ذلك تصبح المقابلة بين الشاعر/الليل، مقابلة بينه وبين عدوٍّ خارجي اقتحم عليه داره وأخرجَه منها. وقد تكرَّرت صورة الليل عند درويش مُتضمنة هذا المعنى.»[٧] ويستشهد الناقد على هذا الرأي بقول محمود درويش من قصيدة له بعنوان «خطوات في الليل»:[٨]

دائمًا،
نسمعُ في الليل خطى مقتربة،
ويفرُّ الباب من غرفتنا ..
دائمًا،
كالسُّحب المُغتربة!
ظلُّكِ الأزرق مَن يَسحبه
من سريري كلَّ ليلة!
الخُطَى تأتي وعيناكِ بلاد.

ويقول في موضع آخر:[٩]

أرى ما أريد من الليل ... إني أرى
نهاية هذا الممرِّ الطويلِ على باب إحدى
المدن.

[٦] انظر: ديوان «أرى ما أريد»، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب ١٩٩٠م، ٥.

ويعلق الناقد على دالِّ «الليل» في هذين النموذجين بقوله: «فالليل في القولَين رمز لهذا الكابوس الذي اسمُه الاحتلال،[10] فهو المَمرُّ الذي يرى نهايته، أو الذي يرقُب الخطى القادمة لتُخلِّصه من آثامه وطغيانه. فاقتران الليل بالاحتلال هو الرمز القريب الذي يرِد على الخاطر في أول مواجهة مع القصيدة.»[11]

ولَمَّا كان دال «الليل» يودي وظيفةً انفعالية لدى المُبدع والمُتلقي، فهو غير مُرتبط بمدلولٍ مُعين، بل يظلُّ هذا المدلول مرهونًا برؤية الشاعر وبإثارة المُتلقي، وتسير — طبقًا لذلك — مدلولات الدوال المكونة للنص في ركاب مدلول الليل. ومن ثم تصبح «أوراق العمر» وجود الشاعر و«ذاكرة الماء» عزيمة الحياة الحاضرة لدى الثائرين، و«ذاكرة الرمل» تراث أُمته، وتُمسي «الحفرة» رمزًا لظلِّ الحقيقة القادمة مع النصر الآتي من بعيد.»[12]

على هذا النحو بدا دالُّ «الليل» في القراءة الأولى للناقد مُرتبطًا بمدلول الاحتلال، لكنه ليس ارتباطًا نهائيًّا؛ لأن تعدُّد القراءة يُفضي إلى تعدُّد المدلول/معنى المعنى. وحول هذا الطرح يقول الدكتور الرباعي: «ولَمَّا كان معنى المعنى في نصٍّ شعري ما مُرتبطًا بقراءة هذا النص، ثم لَمَّا كان هذا النص قابلًا لأن تتعدَّد قراءته وتتنوَّع بتعدُّد قارئيه وتنوُّع مواهبهم وثقافتهم وتجاربهم وعصورهم وما إلى ذلك، فإن معنى المعنى قابل لأن يتعدَّد ويتنوَّع بحسب تعدُّد هذه القراءات وتنوُّعها.»[13]

وانطلاقًا من هذا، شرع الدكتور الرباعي في قراءةٍ ثانية لدالِّ «الليل» داخل هذا النص نفسه. وقد بدا الليل في القراءة الثانية رمزًا للعدو الداخلي للشاعر.

ويتكئ الناقد على جماليات النصِّ لتوضيح ما ذهب إليه في قراءته الثانية، فيقول: «يُطالِعنا هذا الليل منذ البيت الأول في القصيدة، على أنه عدوُّ الشاعر الذي يسير خلفه يمحو كل آثاره أو يسحَق كل ما يُثبته من حقائق في موقفه ومكانه. يستوقف المُحلِّل حرف «الواو» الذي ابتدأ الشاعر به على أنه حرف استئناف. فقد كوَّن مع عبارة «وأنا أنظر» إيحاءً بأن تلك الأفعال التي أحدثها الليل كان الشاعر يُراقبها مُستغربًا؛ لأنه لم يكن يتوقَّعها، فهي تَصدُر عن عقليةٍ لا تُدرك تمامًا نتائج ما تفعل. كما يستوقفه اسم الإشارة «هذا» السابق على الليل في بداية القصيدة أيضًا. ولعل اسم الإشارة «هذا» في

[7] انظر: فصول، السابق نفسه، ١٠١.

مَوضعه إيحاءٌ بأن الليل ليس طارئًا، وإنما تشكَّل منذ زمنٍ وأصبح له تأثير سلبي حتى غدت الإشارة إليه تخصيصًا لا تعريفًا.[١٤] أما عبارة «خلفي» فارتباطها بسياق الكلام في موضعها يُوحي بمُلازمة الليل للشاعر وتتبُّعه إيَّاه تتبُّع الغريم غريمه؛ كي يتعرف إلى خططه وأعماله فيُحبطها قبل أن تبلغ غايتها. إنه في هذا لا يقلُّ خطورةً عن العدو الخارجي المُشترَك بينهما.»[١٥]

ولم يفُت الناقد أن يعتمد على منطقة الزمن في إيضاح المدلول الثاني لليل، فيقول: «الفعل «أنظر» في موضعه شُعبتا نظر: واحدة للخلف في «هذا الليل» وما يُحدثه من أخطار، وواحدة للأمام في «أوراق الأشجار وأوراق العمر» خوفًا عليها منه. لهذا كانت «أوراق الأشجار» رمزًا مُتعدِّد المعاني، فهي تُوحي بالخضرة والنماء، كما توحي بالانغراس الثابت في عمق الأرض، وفي شعابها وفوق تلالها وعلى سهولها وبين صخورها. وشأن الأشجار شأن أهلها، فحالها من حالهم. لذا كانت خُضرتها رمزًا لآمالهم وطموحاتهم في حياةٍ رغيدة، وثباتها رمزًا لتجذُّرهم فيها وثباتهم فوقها.»[١٦]

وكان طبيعيًّا أن يتطرَّق الناقد إلى مناقشة بعض الثنائيات التي تُبرز المفارقة بين ماضي الشاعر المُشرق وبين حاضره القاتم، لذا نراه يقول: «لقد بدا هذا كله قارًّا في خيال الشاعر حين جمع بين «الأشجار» و«العمر» على مظهرٍ واحد هو «خضرة الأوراق» مُنطلقًا في ذلك من أنَّ بقاء الأوراق على الشجر رمز للحياة، في حين أن تساقُطها رمز

---

[٨] انظر: الأعمال الشعرية الكاملة، المؤسَّسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثالثة ١٩٧٣م، «ديوان أُحبك أو لا أُحبك»: ٦٤٥، ٦٤٦.

[٩] انظر: ديوان «أرى ما أريد»، ١٠.

[١٠] أرى أن يقول: «الذي يُسمِّي الاحتلال.»

[١١] انظر: فصول، السابق، ١٠١.

[١٢] انظر: فصول، السابق نفسه، ١٠٢.

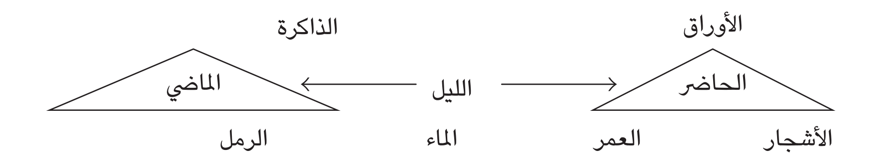
[١٣] انظر: فصول، السابق، ٩٧.

[١٤] أدرج «بيرس» أسماء الإشارة بين المؤشرات. انظر في هذا الرأي وردِّ الدكتورة سيزا قاسم عليه: الدكتورة سيزا قاسم والدكتور نصر حامد أبو زيد، مدخل إلى السيميوطيقيا، دار إلياس العصرية، بدون تاريخ، ٣٣، ٣٤.

[١٥] انظر: فصول، السابق، ١٠٢.

[١٦] انظر: السابق، الصفحة نفسها.

للموت. ولقد أضاف الشاعر إلى ثنائية الأشجار/العمر، ثنائية أخرى هي الماء/الرمل، وجعل التقاء طرفيها على حدٍّ مُشترك هو «الذاكرة». وهي ثنائية لا تُكرِّر الأولى ولكنها تُتمِّم معناها … إن هذا يقودنا إلى تكامُل ثنائية الأشجار/العمر مع ثنائية الماء/الرمل. ويغدو تبادل الأشياء بينهما مُمكنًا؛ بمعنى أن هناك إمكانًا لإحداث ثنائية الماء/الشجر، وثنائية الرمل/العمر، على أساس أنَّ الماء عنصر حيوي لنمو الأشجار وتثبيتها في باطن الأرض، والرمل أصل مَكين لعمر الأمة الذي منه عمر الشاعر. الثنائية الأخرى المُتقابلة هي ثنائية الحدَّين المُشتركين، وهما: الأوراق/الذاكرة. لا نستطيع أن نُوجِد رابطةً مُشتركة بين هذَين العنصرين في الظاهر، ولكن حين نعود إلى النصِّ نجد أن هذه الرابطة مُمكنة؛ فأوراق الأشجار وأوراق العمر التي يُريدها الليل للهلاك هي حاضر الشاعر، بينما ذاكرة الماء والرمل هي التاريخ والماضي. وعلى هذا يغدو الليل عدوَّ الحاضر وعدوَّ الماضي على حدٍّ سواء.»[17] وقد جسد الناقد تلك الثنائيات في الشكل الآتي:



على هذا النحو، بدا دالُّ «الليل» بمدلولَين مُختلفَين باختلاف القراءة. والمهم أن المدلولَين كليهما استُنتِجا من داخل النص نفسه، وليس من أية عوامل خارجية مُقحَمة على النص. وهذا هو المقصود من قول الناقد: إن النصَّ الشعري كيان لُغوي له وجوده المُستقل.

أما دال «الليل» عند صلاح عبد الصبور، فيُمثل له الناقد بقصيدة «انتظار الليل والنهار»[18] التي يقول عبد الصبور في مقطعها الأول:

وهكذا مات النهار،
ومال جنب الشمس، واستدار،

---

[17] انظر: فصول، السابق، ١٠٢.

ثم تساقط المساءُ فوقنا،
مثل جدار خرب، وانهار،
واعتنقت صحيفة السماء والغبراء،
لَطَّختا الجبين بالغُبار،
وانطفأت نوافذ المرضى، وأنوار الجسور؛
أعين الحرَّاس والمآذن.
تكومت حوائط الظلمة في مداخل البيوت والمخازن،
فانكفأت كئيبةً مرصوصةً، كأنَّها مدافن
مُنهارة على بقايا جبلٍ منهار.

ويعلق الدكتور الرباعي على هذا المقطع بقوله: «ففي هذا المقطع يَقرن الشاعر حلول الليل بحضور الموت للنهار، ويُحدِث علاقاتٍ بين أشياء يتولَّد من اجتماعها المعنى الأعمق «معنى المعنى». لكن منبع كل هذه المعاني عنده هو العدم والموت؛ فالمساء جدار خرب منهار. وإذا دقَّقنا النظر وجدْنا أنَّ كل هذا التهدُّم حدث بعد أن «مال جنب الشمس واستدار». الشمس، إذن، هي التي كانت حائلًا بين الأشياء ودمارها، بين الحركة ورقدتِها. فالشمس في ضوئها القيادة والتحكُّم؛ لذا هي رمز للانضباط والتوازن والتماسُك وحفظ الحياة من السقوط والانهيار. فحضور الشمس، حضور الحياة، وغياب الشمس، غياب الحياة. وفي هذا ترجمة أخرى لثنائية الليل/الموت. لأن حضور الليل يعني حضور الموت وغياب الحياة.»[١٩]

ويشرع الناقد في تحليل جماليَّات المقطع بما يؤكد ما ذهب إليه من أن مدلول الليل يعني الموت، وذلك من خلال تحليلاته لمنطقة الفعل وكذلك الصور الشعرية.[٢٠]

وفي مقطع آخر يقول عبد الصبور:

في آخِر المساء شعشعت سحابة بنور؛
سحابةٌ ناحلةٌ رقيقة،

[١٨] انظر: الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت، ١٩٨٦م، ٣٠٢–٣٠٥.

[١٩] انظر: فصول، السابق، ١٠٩.

[٢٠] انظر: السابق، ١٠٩، ١١٠.

وأومضت حمراء حمرة الزهور،
سويعةً، وانطفأت في عتمة الأفق،
واندفع النهار،
«ياحمرة الغسق،
يا لون عمري الذي ودَّعْتُه حقيقةً …
وعشته تذكار،
أضاعك الليلُ كما أضاعك النهار.»

وهنا يعلق الدكتور الرباعي بقوله: «يبدو في هذا المقطع شعاع نور يتسلَّل وسط كل هذا الظلام، فيتحرك في داخل الشاعر خيط من أمل، لكن يبقى سويعةً ثم ينطفئ في «عتمة الأفق». إن تشكيل الشاعر هذا الأمل المنطفئ ساعة نهوضه ليُوحي بأبعاد قد تجمعها العلاقة بين صوت الفرد، وصوت الجماعة. أما صوت الفرد، فاجتمعت عليه عوامل لإضعافه … إذن، اعتمد الشاعر في تشكيله صورة التقابُل على شعاع نور فرد ضعيف، وسط عتمة عامة واسعة الامتداد في الأفق (الجماعة) أو — في المستوى الزمني — اعتمد على صرخة تنوير واحدة خافتة تُلقى في أسماع جماعة عامة اعتنقت الظلام مبدأً.»[٢١]

ويستأنف الناقد تحليله لصورة النهار الذي اندفع «واندفع النهار» بقوله: «تأتي بعد هذا صورة النهار مُندفعًا. وكان المأمول أن يندفع مع اندفاع النهار علاجٌ لكل النوائب التي جرَّها ظلام الليل. لكن البكائية التي أنهى الشاعر فيها المقطع ووضعها بين قوسين «…» تشير إلى عكس ذلك ونقيضه. فالنهار والليل مُتساويان في عدوانهما، وقد تعاونا على تضييع عمره. إن تشكيلة بكائية الذات المُقوسة لتوحي بأن تلك الصرخة التنويرية السابقة والتي جعل صورتها «حمرة الغسق» هي صرخته نفسه وقد رآها «لون عمره … وحقيقته»، مما يُوحي بأن فيها الانقياد لو أنها سُمِعَت. لكنها كانت حقيقةً عاشها لفترةٍ ثم ودَّعها بعد أن ضاعت نهارًا كما ضاعت ليلًا، وأصبح يعيشها «تذكار» تاريخ مضى. وهكذا، أصبح تشكيل المقطع موحيًا بصرخةٍ فردية تاهت في غياهب العموم وورَّثت بكائية للذات، تلك الذات التي سعت إلى إحياء القيم فضيعها مسعاها.»[٢٢]

[٢١] انظر: فصول، السابق، ١١١.

[٢٢] انظر: فصول، السابق، ١١١.

وإذا كان الشاعر قد رصد مطلع النهار في المقطوعة السابقة، نراه في المقطوعات التالية يستكمل هذا الرصد الذي ينبع من نفسه وينعكس عليها أيضًا. وقد اهتمَّ الشاعر بلحظتَين مُهمَّتَين؛ هما: لحظة الضحى، ولحظة الغروب «الأصيل». يقول عبد الصبور في اللحظة الأولى:

وهكذا مات المساء.
وحين تَقَلَّبَت على ضلوعها الشمس،
وهبَّت تعتلي السماء،
تنفَّست شوارع المدينة الرعناء
أصوات ضجةٍ بلا إيقاع،
وانسكبت مجامر الشعاع،
تمور في العيون، تكشف الظلال،
تثقب الحجر.
أواه يا نور الضحى!
ملأت قلبي فزعًا وترحًا؛
لأنني رأيتُ فوق ما أردتُ أن أرى.
بوركتِ وقدة الظهيرة.
النورُ يجلد العيون، تعشَى، لا ترى
من البيوت والبشر،
سوى مكعبات لونٍ وحجر.

ومن الواضح أن الملل الذي خيَّم على وجدان الشاعر في نهاية الليل، وقُبيل اندفاع النهار، بعد أن انطفأت سحابة النور، استمرت على وجدانه أيضًا في لحظة الظهيرة «أواه يا نور الضُّحى. ملأت قلبي فزعًا وترحًا.» ويصل الشاعر مع النهار إلى نهايته «لحظة الغروب» فيقول:

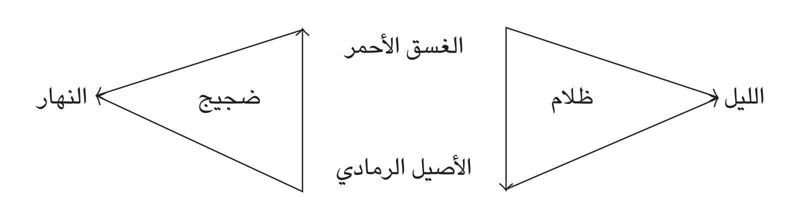
في آخر اليوم تدبُّ في عروق الشمس فترةُ الملال،
ويولد اللون الرمادي الرقيق،
حتى ضجيج الطرقات،
ينحلُّ إيقاعًا رماديًّا رقيقًا؛

«كلَون أيامي التي ما استطعتُ أن أعيشها حياة ...
فعشتُها تأمُّلًا.»

وفضلًا على استمرار الكآبة وعتمة الرؤية، وعدم استطاعة الشاعر أن يعيش حياته سعيدًا، واكتفائه بأن يحياها تأمُّلًا، يستعين الناقد بآلية فعَّالة في إيضاح جماليات الشعر ودورها في إنتاج الدلالة، ألا وهي «منطقة اللون»، فيقول الدكتور الرباعي: «قد يسأل سائل: لِمَ اختار الشاعر لون «الحُمرة» للفترة السابقة على طلوع الشمس «الغسق»، بينما اختار اللون «الرمادي» للفترة السابقة على حلول الليل «الأصيل»، مع أن العكس يمكن أن يصف الواقع بمصداقيةٍ أكثر؟ والجواب المُحتمَل، هو رغبته في أن يتناسَب اللون المختار، نفسيًّا، مع ما يأتي بعدَه. فاللون الرمادي إيحاء بتحوُّل الضياء إلى العتمة، بينما اللون الأحمر إيحاء بتحول العتمة إلى ضياء، بل إن تشابُه الفترتَين في نفسه قد منحه الحرية في إعطاء كل منهما لون الأخرى وصفتها.»[٢٣] وقد تطلَّع الشاعر بعد ذلك إلى لحظة إشراق:

وهكذا تمضي الحياة بي؛
أعيش في انتظار:
هل ...
لحظةٌ مُشرقةٌ في ظلمات الليل،
أو ... لحظة هادئة في غمرة النهار؟

ويعلق الدكتور الرباعي على هذا المقطع الأخير بقوله: «فالحياة الحاضرة في نظر الشاعر دائرة من القلق: الظلام يلفُّها ليلًا، والضجيج الأرعن الصاخب يتملَّكها نهارًا. ولا يملك هو سوى الأمل بالنور والهدوء.»[٢٤] ثم يُوجِز الناقد قراءته لدالِّ الليل عند صلاح عبد الصبور بالرسم الآتي الذي يُوضِّح من خلاله الحالة الحزينة للشاعر:



[٢٣] انظر: فصول، السابق، ١١٣.

ثم يسوق الدكتور عبد القادر الرباعي تعليقًا عامًّا على المدلولات السيميولوجية لدال «الليل»، فيقول: «بذلك أصبح الليل مصدرًا خصبًا لحقلٍ من المعاني الكامنة في كِلا النصَّين المُحلَّلين آنفًا. ويُمكننا أن نبني — اعتمادًا على هذا — قاعدةً نقدية عامة مؤدَّاها أن أية كلمة لغوية تُصبح في الشعر حافزًا لتجميع كلمات أخرى حولها، بحيث يُصبح معناها من خلال ترابطاتها وعلاقاتها بغيرها معاني لا مُتناهية، فكل معنى يقود إلى غيره حتى يتشكل من جملة هذه المعاني المُتشابكة ما سُمِّيَ «معنى المعنى» الشعري.»[٢٥]

وبعد هذا النموذج التطبيقي الذي قدَّمه الدكتور عبد القادر الرباعي لمدلول «الليل»، يمكن استخلاص السمات التي اتسمت بها هذه القراءة على النحو الآتي:

أولًا: يبدو من تطبيق الدكتور عبد القادر الرباعي أن مدلول العلامة اللغوية لا يقتصِر على المُبدع وحدَه بوصفه المُطْلِق الأول للعلامة، بل يتجاوز ذلك إلى المُتلقي بوصفه المؤوِّل — بقراءته الإبداعية — لمدلول العلامة اللغوية. أي أن تحديد مدلول العلامة يجمع بين طرفي العملية الإبداعية: المبدع والمُتلقي. وهذا هو المقصود من الآراء التي أكَّدت أن النص الشعري — بوصفه مجموعة من العلامات اللغوية — لا بدَّ أن يحمل شفرةً يفهمها كل من المُبدع والمُتلقي على حدٍّ سواء.

ثانيًا: رغم الحرية التي حظي بها المبدع في إطلاق المدلولات على دوالها، فهي ليست حرية مُطلقة؛ لأن المدلول يدور عنده في إطار تجاربه الخاصة تجاه الواقع. وكان الدكتور عبد القادر الرباعي على وعيٍ تام بهذا الأمر، عندما فسر مدلول «الليل» عند محمود درويش وصلاح عبد الصبور من خلال تجاربهما المختلفة.[٢٦]

ثالثًا: والأمر نفسه نجِدْه عند المُتلقي، فبرغم اهتمام مناهج النقد الأدبي المعاصر بإظهار دور المُتلقي في تفسير المدلول، نلحظ أن المُتلقي نفسه يدور في أُطر مُعينة:

أولها: الاعتماد على النص ذاته بما فيه من علاماتٍ لغوية بالكشف عن مدلولاتها من خلال ترابطاتها بعضها مع بعض، دون الالتفات إلى أية عوامل خارجية تُخرِج النص

[٢٤] انظر: السابق، ١١٤.

[٢٥] انظر: فصول، السابق، ١١٨.

[٢٦] انظر: السابق، ١١٤.

الشعري من أدبيته وتجعله وثيقةً واقعية. ولا يمنع — في هذه الحالة — تعدُّد المدلول بتعدُّد القراءات الواعية.

ثانيها: الكشف عن المدلول من خلال علاقة النص بالأنظمة الأخرى؛ لأن النص الأدبي، كما تقول الدكتورة سيزا قاسم: «نظام له خصوصيته ومقوماته، ولكنه ليس بمعزلٍ عن غيره من الأنظمة السيميوطيقية الأخرى، فيتقاطع معها ويتفاعل معها، وإذا كان العمل الأدبي له خصوصيته، فإن تلك الأنظمة لها أيضًا خصوصيتها. ومن ثَمَّ يمكن دراسة كل هذه الأنظمة في تشابكها وترابطها. وتتم عملية وضع العمل الأدبي في سياقه من خلال كشف ترابُطه بالأنظمة المختلفة، وهذا السياق هو السياق المعرفي العام للثقافة البشرية.»[٢٧]

ثالثها: يُحلل الناقد العلامة اللغوية من خلال أفق توقُّعاته. وهذا الأفق يُعد قاسمًا مشتركًا من البيئة الثقافية التي أُنتِج فيها النص. ويظلُّ تعدُّد المدلول مرهونًا بما يحمله الدالُّ من تأويلات.

رابعًا: أظهرت الدراسة أن العلامة اللغوية تنقسم من حيث وظيفتها إلى نوعَين: علامة إشارية، وهي التي تعتمد على أمورٍ ذات مرجعية مُعينة. وعلامة انفعالية، وهي التي لا تُشير إلى شيءٍ مُعين، وإنما يرجع مدلولها إلى داخل المُتكلم (الشاعر) أو المُستمِع (المُتلقي)، بما تُثيره فيهما من إيحاءات؛ لذلك فهي مُتعدِّدة كما أوضحَت القراءتان السابقتان من خلال دالِّ «الليل».

خامسًا: أثبتت الدراسة أيضًا صحة ما ذهب إليه «سوسير» من أن العلاقة بين الدال والمدلول علاقة نفسية،[٢٨] وهو ما لُحِظَ لدى تمثُّل الشاعرَين لعلامة «الليل»؛ إذ أوِّلت من خلال الترابُطات النفسية. وباختلاف تلك الترابطات اختلف مدلول العلامة من شاعرٍ لآخر، وكذلك ما برز من العلاقات النفسية بين وجدانهما والألوان التي سُحِبَت على فترات زمنيةٍ مُعينة.

---

[٢٧] انظر: الدكتورة سيزا قاسم والدكتور نصر حامد أبو زيد، مدخل إلى السيميوطيقا، ١٨. وانظر في علاقة النص بالأنظمة الأخرى، رأى «لوتمان»: تيري إيجلتون، مقدمة في نظرية الأدب، ترجمة أحمد حسان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سبتمبر ١٩٩١م، ١٢٨.

[٢٨] انظر: علم اللغة العام، ٨٥.

سادسًا: استعان الدكتور الرباعي — لتوضيح مدلولات الليل — بالرسوم والأشكال الهندسية. والحقيقة أن هذا الاتجاه ليس مقصورًا على منهجٍ نقدي بعينه، فهو إحدى الآليات التي تعتمِد عليها معظم المناهج النقدية المعاصرة. وقد جاء استخدام الدكتور الرباعي لهذه الأشكال والرسوم مُبَسَّطًا ويسيرًا ومفهومًا؛ فلم يبدُ عليه شيءٌ من التعقيدات أو الإغراب، مما ساعد على فهم المدلول إلى حدٍّ بعيد.

وإذا كان ذلك كذلك، فأنا أميل إلى استخدام هذه الآلية شريطة — كما فعل الدكتور الرباعي — ألا تُوقِع المُتلقي في الغموض، أو تُضفي على النص قدرًا من التعتيم يرهق المتلقي في فك شفراته.

أما ما ألحظه على قراءة الدكتور عبد القادر الرباعي لمدلول «الليل»، فيتمثل في قوله: «ويُمكننا أن نبني قاعدةً نقدية عامة مؤداها أن أية كلمةٍ لغوية تُصبح في الشعر حافزًا لتجميع كلماتٍ أخرى حولها، بحيث يُصبح معناها من خلال ترابطاتها وعلاقاتها بغيرها معاني لا مُتناهية، فكل معنًى يقود إلى غيره حتى يتشكَّل من جملة هذه المعاني المتشابكة ما سُمِّي «معنى المعنى» الشعري.»[29]

ويبدو أن الناقد قد تأثَّر في مقولته هذه بآراء «رولان بارت» الذي يقول في هذا السياق: «النص تمدُّدي. مجاله هو مجال الدال. ولا ينبغي تصور الدال على أنه الجزء الأول من المعنى، وحامله المادي، وإنما هذا الذي يأتي بعد حين. وبالمِثل فإن لا نهائية الدال لا تُحيل إلى ما يعجز اللسان عن التعبير عنه، وإنما إلى فكرة اللعب؛ إن التوليد الدائم للدال داخل مجال النص لا يتمُّ وفق النمو العضوي أو حسب طريقٍ تأويلي، وإنما وفق حركة تسلسُلية للتداخُل والتغيُّر. إن المنطق الذي يتحكم في النص ليس منطقًا تفهُّميًّا، وإنما هو منطق كنايات. فالتداعي والتجاوز والإحالة هي هنا نوع من الإفصاح عن الطاقة الرمزية.»[30]

ويبتعد رولان بارت أكثر من هذا، فيقول: «النص تعدُّدي. لا يعني هذا فحسب أنه ينطوي على معانٍ عدة، وإنما أنه يُحقق تعدُّد المعاني ذاته. إنه تعدُّد لا يئول إلى أية وحدة. ليس النص تواجدًا لمعانٍ،[31] وإنما مجاز وانتقال. بناء على ذلك، فلا يمكن أن يخضع

---

[29] انظر: فصول، السابق، ١١٨

[30] انظر: درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال، الطبعة الثالثة ١٩٩٣م، ٦٢.

لتأويل وحتى لو كان حرًّا، وإنما لتفجير وتشتيت. ذلك أن تعدُّدية النص لا تعود لالتباس محتوياته، وإنما لما يُمكن أن نُطلِق عليه التعدُّد المُتناغِم للدلائل التي يتكوَّن منها.»[٣٢]

ولا أدري بعد ذلك، ما وظيفة النقد تجاه مثل هذه النصوص التي يتحدَّث عنها «رولان بارت» التي لا تخضع لأي تأويل؟ ومع إيماني بأن اللغة الفنية تقوم في أساسها على انحراف الدوال، بل خروجها عن مدلولاتها المُعجمية وتلفُّعها بمدلولات إيحائية جديدة، فهذا لا يعني أن تصبح المدلولات لا مُتناهية؛ لأننا بذلك ندخل في دائرة اللعب الحر بالدوال،[٣٣]مما يؤدي إلى إزاحة مركزية النص وسلطته، ووضع مدلولاته في طابعٍ هلامي، لا يستطيع الناقد أن يخرج منه بشيء.

ومهما قيل في حقيقة القصيدة أو عدمها، سواء في ذلك قصدية المبدع أو النص، فإن الشعر العربي يُعبر عن بيئة لها مقوماتها الخاصة وتطوراتها الحضارية، مما يضع مدلولاته في دائرة القصدية الشعرية، والابتعاد عن لامحدودية المعنى. ولا يتناقَض هذا الرأي مع تعدُّد المدلول الذي ينتج بتعدُّد القراءة.

٢

وثانية هذه القراءات التطبيقية، تتمثَّل فيما قدَّمه الدكتور صلاح فضل في قراءته لشعرية البنفسج في ديوان «سيرة البنفسج» للشاعر حسن طلُب.[٣٤]

وعن وحدة الدال مع تعدُّد المدلول في هذا الديوان يقول الدكتور صلاح فضل: «وعندما نتأمَّل هذا الديوان الصغير الأنيق الذي يُحقق فيه الشاعر قدرًا كبيرًا من الاتساق

---

[٣١] أرى أن الترجمة «ليس النص تجمُّعًا، أو وجودًا لمعانٍ»؛ لأن المصدر «تواجُد» مُشتق من «الوجد». وهذا الفعل يكثر استخدامه في المعجم الصوفي، فهو يعني: الحب الإلهي. انظر: لسان العرب، دار المعارف: مادة «وجد».

[٣٢] انظر: درس السيميولوجيا، ٦٢.

[٣٣] وهذا الاتجاه «اللعب الحر بالدوال» هو الذي اعتمد عليه أصحاب التفكيك فيما بعد، وهو ما يعترِض عليه كثير من النقَّاد العرب. انظر على سبيل المثال، الدكتور مصطفى ناصف، بعد الحداثة «صوت وصدى»، مرجع سابق، ٢٣٦. وكذلك الدكتور عبد العزيز حمودة، المرايا المُحدبة، مرجع سابق، ٣٤٨، ٣٤٩.

[٣٤] انظر: شفرات النص، دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الطبعة الثانية ١٩٩٥م، ٦٦–٧٤.

عبر وحدة الدال مع تعدُّد المدلول، أي باتخاذ البنفسج مُنطلَقًا مُتماسكًا في قصائد الديوان بوصفه رمزًا لغويًّا وكونيًّا لجملةٍ من التجارب الشخصية والقومية الحميمة يتكئ عليها في تجميع خيوطه وتكثيف صوره وتكوين عناصر شعريته، فإن هذا يسمح لنا بأن نحاول اكتشاف هذه الشعرية الخاصة.»[٣٥]

وأول تلك الملامح التي رصدها الناقد هو «الاختزال» وهو في هذا يقول: «ولعل أبرز هذه الملامح يتمثَّل في نزوح واضح للاختزال على مستوياتٍ عديدة، ومُعايشة حميمة للصِّيَغ التراثية القارَّة في الوجدان العربي، مما يضعنا أمام مفارقةٍ أولى في التجديد عبر القديم من ناحية واستحضار أوضح فواعله، وإعادة تركيبها تقديم التجربة الصامتة من ناحية أخرى.»[٣٦]

ويشرع الناقد في تتبُّع مظاهر الاختزال داخل الديوان، فيسوق قول الشاعر حسن طلب:[٣٧]

عن عِنَبي رُدِّي خيلكِ؛
إنِّي سوف بأكثرِكِ أردُّ أقلَّكِ،
وبِهتَّانِكِ ... مُنهَلَّكِ.
ويلي منكِ،
ومنِّي ويلكِ.
أحببتُك حبًّا:
لو قد تحتَكِ كان أقلَّكِ،
أو لو قد فوقكِ كان أظلَّكِ،
أو لو قد حولكِ،
من لي بكِ .. بي من لك؟

ويعلق الناقد على هذا المقطع الشعري بقوله: «فالشاعر يختزل أفعال الكينونة «لو قد – كان – تحتك» أو «لو قد – كان – فوقك» أو «لو قد – كان – حولك». كما يختزل

[٣٥] انظر: شفرات النص، ٦٦.

[٣٦] انظر: السابق، الصفحة نفسها.

[٣٧] انظر: ديوان سيرة البنفسج، مطبوعات كاف نون، الطبعة الأولى، ديسمبر ١٩٨٦م، ٨.

الشرط الأخير، فتدخل «قد» على الظرف مما يكسر نمَط التعبير اللغوي المألوف، لكنه لا يخلُّ بالدلالة؛ إذ يقوم فعل الكينونة في جواب الشرط بالإفهام وجبر الكسر، ويُلغي الثرثرة التي لا طائل من ورائها، ويعود باللغة إلى حالتها الإشارية الأولى، في إيجاز دون إلغازها، في إفهامها دون تحدُّدها المادي الكثيف إلى قدر من شعريتها في الإيماء واختزال التركيب إلى أدنى حدوده.»[٣٨]

وعن وظيفة هذا الاختزال في منطقة التركيب، يقول الدكتور فضل: «لكن هذا المظهر الأول للاختزال في التركيب يكشف من ناحيةٍ أخرى عن ولعٍ شديد بمُعايشة الصيغ التراثية واستحضارها في مجالاتها الدينية والشعرية؛ فردَّ الخَيل عن الكرم ذات عطر صوفي. والأكثر والأقل من عبارات الفلسفة، والعنان والمُنهل كلمات من شعرية التراث، والويل عبارة قرآنية مهما تقلَّبت أعطافها، وهي ذات تاريخ طويل في صيغ التراث الشعري القديم أيضًا.»[٣٩]

وتعليقًا على المقطع الثاني الذي يبدأ بقوله: «أحببتُك حبًّا ...» يقول الدكتور صلاح فضل: «أما المقطع التالي، فكل كلماته تتنفَّس من خلايا التراث الحميم، فالحُب الذي يُقِلُّ كالمركب أو يُظلُّ كالسحاب أو يلفُّ الكون .. ليس موسومًا بخاصيَّته العصرية، لا ينتمي بالضرورة ليومِنا الأخير، لا يحمل سمة هذه اللحظة التاريخية التي نعيشها، إنه حُب لا زماني ولا مكاني، يخرج من لغة الأمس ويظلُّ مقتصرًا في حياته عليها، إن تراثية الصيغة لا تتجلَّى في نسيج مُحدث لتصنع مفارقة كاشفة عن موقفٍ جديد، كما كان يفعل أمل دنقل مثلًا في صلواته الشهيرة، ثم إن هذا التخالف في ترتيب الكلمات في البيت الأخير لا يُفضي لشيء، إنه مجرد دليلٍ على مهارة الصائغ وإتقان ما كان يُسمَّى في النقد القديم بالسبك اللغوي.»[٤٠]

وينتقد الدكتور صلاح فضل الشاعر حسن طلب في انفصاله فنيًّا عن الواقع المعيش بقوله: «هذه في تقديري المشكلة الرئيسية في شعرية حسن طلب، قدرة فائقة على النظم وإتقان عظيم لتوافقات الإيقاع الخارجي، وامتلاك مُدهش لناصية اللغة، لكن الوعي

---

[٣٨] انظر: شفرات النص، ٦٧.

[٣٩] انظر: السابق، الصفحة نفسها.

[٤٠] انظر: شفرات النص، ٦٧، ٦٨.

بتغيُّر المجتمع والعصر، الحس العميق بالوضع الإنساني الجديد لا تُسعفه الوسائل التقنية الجمالية التي استهلكها القدماء في الاختزال والتقليب، بل تصمت عنه صِيَغهم الأثيرة، ما لم تُوضَع في حالة تحدٍّ واضح للبنية القديمة، فتظل الدلالة مجرد تنويع على اللحن المأثور، دون أن تقدر على استراق السمع لمنظومة الحياة الصاخبة الحديثة؛ لأنها لم تتَّخِذ أجهزةً قادرة على ذلك في التكوين الرمزي والتصوير النابتَين من التكوين اللغوي الأول.»[٤١] ثم يسوق الناقد — تدليلًا على ما ذهب إليه — خاتمة هذه القصيدة:[٤٢]

سوف بِشَمْلي ... شملك.
ويلكِ.
ما كان أَجَلَّ خروجكِ لي،
تحت الدَّوح!
وكان أجلَّكِ.
ويلك.

ويعلق الدكتور فضل على هذه الخاتمة بقوله: «ولا أعرف أية بلاغة تكمُن في حذف الفعل «سوف بشملي – أجمع – شملك» فالوزن يستقيم، والحياة الزوجية تتَّخِذ مسارها الأبدي، والجلال الذي يحاول الشاعر أن يُضفيه على خروج الحبيبة صيغةٌ لغوية فارغة، فالتجربة مكرورة والوعد مبذول، والحياة تمور في اتجاهٍ مُخالف لما تُفضي إليه صِيَغ الشعر المأثور.»[٤٣]

ثم ينتقل الناقد إلى إيضاح دور المُبدع في خلق الدوال اللغوية وما يكتنِفها من مدلولات جديدة. وذلك حين يقول: «يُعيد الشاعر تسمية الأشياء والحالات كي يجعلنا نتعرَّف عليها من جديد، يخلع عنها ما أَلِفناه من أوصافٍ كي يكسرها مرةً أخرى فتتجلَّى أمامنا، فهو خالق دوال تُعيد تكوين مدلولات، ومن حقه — حينئذٍ — أن يصنع ما شاء بدون شرط، لكنه في نهاية الأمر يُحدِث فعله فينا، يتمُّ عمله علينا، يَهبُنا نعمة هذه التسمية. فإن لم يقدر لم يتحقق الشعر، ولم تُثمر الشعرية.»[٤٤]

[٤١] انظر: السابق، ٦٨.

[٤٢] انظر: ديوان سيرة البنفسج، ١١.

[٤٣] انظر: شفرات النص، ٦٩.

[٤٤] انظر: السابق، الصفحة نفسها.

وأما عن دالِّ البنفسج عند حسن طلب، فيقول الدكتور صلاح فضل: «والبنفسج عند حسن طلب دال جديد، ليس تلك الزهرة الشجية الباكية الحزينة فحسب، ولا علاقة له بالرومانسية الأسيانة الخجول عند الشعراء السابقين، إنه اكتشاف يكتب سيرته في ديوان.»[٤٥]

ثم ينتقد الدكتور صلاح فضل حسن طلب في توسيعه من دائرة البنفسج وإطلاقه على كلِّ شيء، فيقول: «لكن المشكلة أنه يكاد يُطلقه على كلِّ شيء، فتفقد التسمية فعاليتها المُخصَّصة، وتأثيرها الحقيقي، فمنذ أطلَّ علينا هذا الدالُّ في الديوان في قصيدة «بنفسجة من مرسى مطروح» وهي مجرد وردة مثل كل الورود، لكنها ذات طبيعةٍ نورانية مُتراوحة، ليس لها وجود حسِّي مائز، ولا دلالة رمزية خاصة، وعندما تُصبح البنفسجية صفة تُنعَت بها القصيدة تُمعن في محاكاة لغة المُتصوِّفة الأقدمين.»[٤٦] ويضرب الناقد مثالًا لذلك قول الشاعر:[٤٧]

أسلَمَني الطيفُ إلى الحرف ..
فلُذْتُ بآلاء اليَاء.
كانت تتبرَّج في مستويات الضوء الحيِّ،
وتأخُذ زينتَها من أُبَّهة الماء.

ومن ثم تقع في فراغ عوالمهم وحرفية لُغتهم، إذ تُبهرهم ملاحة الكلمات وهي تتناسَخ وينسلِخ بعضها من بعض:[٤٨]

ما كل حبيبٍ أمسك بعد استرسالٍ
سالٍ.
وتساءلتُ: لِمن أشكو في حلِّي أو ترحالي
حالي؟

---

[٤٥] انظر: السابق نفسه، الصفحة نفسها.
[٤٦] انظر: شفرات النص، ٦٩.
[٤٧] انظر: ديوان سيرة البنفسج، ١٩.
[٤٨] انظر: السابق، ٢١.

حتى يُفضي الحال بالشاعر إلى لونٍ من الحلول الكوني يُصبح البنفسج رمزًا لمزيجة من الألوان:[٤٩]

القمح العشب الدَّوح المرج الزيتوني الماء.
وي! لكأنَّ الكون–اللون تبرَّج،
فاتَّحد الأزرق بالأحمر .. ثم توهَّج.
صار بنفسج.

ويستكمل الدكتور صلاح فضل تعليقاته على دال البنفسج عند الشاعر حسن طلب، فيقول: «فإذا تتبَّعنا ما صنَعَه الشاعر بهذا الدالِّ بعد ذلك وجدْنا أنه يصرُّ على إطلاقه على كلِّ شيء، فمرثيته مثلًا للشاعر فوزي العنتيل يُسمِّيها «بنفسجة إلى لميس» تعني غزلية، فهي تكرار لكلمة قصيدة.»[٥٠]

وفي إطلاقةٍ أخرى لدال البنفسج، يقول الناقد: «أما البنفسجة التي كتبها للوطن وقد أرَّخَها الشاعر في أكتوبر ١٩٨١م أي عقب حادث المنصة، في أغلب الظن، فهي مُحيرة حقًّا؛ لأنها تعزُّ على اتخاذ السمت القرآني، لكنها تحفل بلونٍ خاصٍّ من التناقُض الداخلي الحميم؛ إذ تستنفد طاقتها الشعرية في كلماتٍ مكبوتة مُتفجِّرة، كأن الشاعر يُطلِق بها رصاصاته.»[٥١] ويذكر الناقد هذا الموضوع الذي يقول فيه حسن طلب:[٥٢]

وطنٌ؛
وطنٌ مُستطاع
... ونهر مُطيع.
بلدةٌ؛
بلدةٌ عدَّة
... وقطيع جميل.

---

[٤٩] انظر: السابق نفسه، ٣٣.

[٥٠] انظر: شفرات النص، ٧٠–٧١.

[٥١] انظر: السابق، ٧١.

[٥٢] انظر: ديوان سيرة البنفسج، ٥٧، ٥٨.

وردةٌ؛
وردةٌ فردة
... وأريج أجيج،
وماء فرات،
وماء خليج،
وكون مزيج.
وردة: آه ما أنت من وردة!
بلدة هجدة.
سجدة مدَّة وهجود وجود،
وناس مُصلُّون ... ناس حجيج،
وحزن بهيج.

وفي موضوعٍ آخر، يُطلق الشاعر دالَّ «البنفسج» على الوئام. وينتقد الدكتور صلاح فضل هذه العلاقة بين الدال والمدلول على هذا النحو: «وأخيرًا فإن تسمية الوئام بالبنفسج في القصيدة التالية «في عروبة البنفسج» لا تُقدِّمنا كثيرًا في الاكتشاف الشعري الناضج لطرائق هذا الوئام، ولا تزيد عما كانت تفعله قصيدة الهجاء في الديوان القديم.»[٥٣] ثم يورد الناقد أبيات الشاعر على هذا النحو:[٥٤]

في زمان التبرُّج والسكوت الذليل؛
يستطيع البنفسج أن يكون البديل.
يستطيع البنفسج أن يستهلَّ،
ويصنع خبز الوفاق.
يستطيع — إذا شاء — أن يستدلَّ،
ويجمع كلَّ الملايين في غمصةٍ ومضةٍ؛
فالبنفسج ضدَّ الشقاق.

---

[٥٣] انظر: شفرات النص، ٧٢.

[٥٤] انظر: ديوان سيرة البنفسج، ٦٧.

ويعلق الناقد على هذا المقطع بقوله: «ولا نستطيع أن نتجرَّع هذا القدر من العقلانية في تركيبٍ شعري ينمو إلى إعادة صوغ رؤيتنا للكون ويُجدد معرفتنا به، إلا إذا تصوَّرنا أن الشاعر قد قرَّر أن يُطلِق على الديموقراطية مثلًا اسمها الجديد: البنفسج، كي لا تُصبح شعرية البنفسج هي شعرية التعمية.»[٥٥]

ويستكمل الناقد رفضه لإطلاق دالِّ «البنفسج» على كل شيء، فيقول: «لكنَّ سَعْيَنا إلى تثبيت المُسميات خائب مثل سعي العشَّاق في سيرة البنفسج؛ لأنه لا يلبث أن يأخذ صِبغةً ميتافيزيقية مُعلنة كالموت، وصريحة كالباطل، لا يلبث هذا البنفسج أن يتشكَّل من وجهَين: يصل أحدهما في استطالته وشموله، وإحاطته بكل شيءٍ أن يكون مقابلًا خدَّاعًا للحقائق الدينية أو الذات الإلهية، فهو ذو بُعدٍ كوني أنطولوجي في مرحلته الأولى، وله طابع معرفي إبستمولوجي في الثانية، ويتمتَّع بأساسٍ أكسيولوجي في الثالثة، وله سمة كوزمولوجية في الرابعة، وقوة ترنسندنتالية في الخامسة، وصفات فينومنيولوجية في السادسة، وأيديولوجية في السابعة.»[٥٦] حتى ليُصبح كما يقول الشاعر:[٥٧]

ولأْيًا بلأي،
ستكشف أن البنفسج عنوان وعي،
وإعلان رأي،
وتأسيس منهج.
أيها القارئ المنتمي،
اقترب من دمي،
وتجدَّد وجدِّد،
فإن البنفسج شكٌ
يقين محك،
وإنَّ البنفسج نارٌ منارٌ،
ونور شرار،

[٥٥] انظر: شفرات النص، ٧٢.
[٥٦] انظر: السابق، ٧٢، ٧٣.
[٥٧] انظر: ديوان سيرة البنفسج، ٨٥–٨٨.

ومبتدأ،
وختام،
ومسك.

أما الوجه الأخير كما يقول الدكتور صلاح فضل: «فهو انقلاب على هذه الحركة؛ إلحاد بها. كتابة ضدَّها، اكتشاف لِزَيف هذا المُطلق، وتعرية للوجه الآخر القبيح فيه، إنه الخطوة الثانية لجدلية الكون والوجود.»[٥٨]

وبعد هذا النموذج التطبيقي، يمكن لي أن أوضِّح السمات التي ميزته على النحو الآتي:

أولًا: أوْضح الدكتور صلاح فضل مَقدرة الشاعر حسن طلُب في إلباس الدالِّ المفرد مدلولاتٍ مُتعدِّدة، من خلال اتخاذ البنفسج مُنطلقًا متماسكًا في ديوانه بوصفه رمزًا لغويًّا وكونيًّا لجملةٍ من التجارب الشخصية والقومية. وهذا معناه، أن الدكتور صلاح فضل يؤمِن بأن أية قراءةٍ سيميولوجية يجِب أن تمرَّ من خلال نفقَين؛ الأول: الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص. الأخير: مجموعة من التجارب الشخصية، أي ثقافة المُبدِع نفسه. وهذا ما أومن به وأميل إليه بشدة.

ويمكن تأكيد ذلك من خلال حديث الناقد نفسه في هذا المجال، يقول: «إن منهج السيميولوجيا هو الذي يستطيع — دون أن يقع في مزالق مناهج ما قبل البنيوية — أن يربط بين الإشارات الدالَّة في النُّظم الأدبية والفنية الجديدة وبين مرجعيَّتها في الإطار الثقافي العام، ففي مقدوره أن يقوم بموقعة[٥٩] النص داخل سياقِه في إنتاج المؤلِّف والجنس الأدبي الذي ينتمي إليه والتقاليد الثقافية التي يندرِج في إطارها الكلي دون أن يُفلت منه الاهتمام والإمساك بالحلقات المفصلية الرابطة بين هذه المستويات.»[٦٠]

ثانيًا: كشَف الدكتور صلاح فضل عن ملامح الشعرية عند حسن طلب وحصَر هذه الملامح في خاصيتي الاختزال وحوار الأشكال. وربط بين الملمح الأول «الاختزال» وبين

[٥٨] انظر: شفرات النص، ٧٣.

[٥٩] الصحيح «بوضع النص». ويبدو أن الدكتور صلاح فضل قد تأثر بالوزن الشامي لدى الدكتور كمال أبو ديب، الدكتورة يُمنى العيد.

[٦٠] انظر: مناهج النقد المعاصر، ١٢٣، ١٢٤.

الصيغ التراثية، وذلك باختزال أفعال الكينونة. كما أبرز الناقد الملمح الثاني من خلال تشكيل دالِّ البنفسج في وجهَين مختلفَين؛ الأول: إحاطته بكل الحقائق الكونية، والأخير: انقلابه على تلك الحقائق في تمثُّله لجدلية الكون والوجود، واشتباك هذا الوجه الثاني مع بناء القصيدة الذي تَمثَّل لدى المُبدع في ثلاثة أُطر؛ الأول: الإطار الحُر الكلاسيكي. والثاني: الإطار المدوَّر. والأخير: الإطار العمودي.[٦١]

ثالثًا: اهتم الدكتور صلاح فضل بعلاقة العلامة اللغوية بإطارها الثقافي، وهو ما يبدو جليًّا في مأخَذِه الذي أخذه على حسن طلب في عدم توفيقه بين مَقدرته الشعرية وأساليبه اللغوية وبين منظومة الحياة الحديثة، واكتفائه بصبِّ آلياته الفنية في دنانٍ تُراثية قديمة. وهذا الأمر هو ما قال به «سوسير» من قبل في إقراره بعلاقة العلامة اللغوية بالواقع الاجتماعي، وفي أنَّ اعتباطية العلاقة بين الدالِّ والمدلول ليست في حُرية اختيار المُبدع، ولكن في تطابُق الدال مع مدلوله.[٦٢] وهو ما أكده بعد ذلك عند حديثه عن اختلاف العصور وعلاقتها بتغيُّر العلامة اللغوية.[٦٣]

رابعًا: لفت الدكتور صلاح فضل الانتباه إلى ضرورة تكامُل الأنظمة العلامية المختلفة، وتداخُلها، وإفادة بعضها بعضًا، وقد أكد ذلك في حديثه عن إخفاق حسن طلْب في مجاراة الواقع، واهتمامه بالقوالب القديمة، وذلك في قوله: «بل لا بد من هندسةٍ جديدة لهذه الدِّنان تُفيد من مُعطيات التقدُّم في علوم الطبيعة والضوء والمادة والكيمياء لتُفرز إشعاعها الذي لم يُسبَق مِن قبل.»[٦٤]

خامسًا: أعطى الدكتور صلاح فضل المُبدعَ الحريةَ في استخدام العلامات وخلقها خلقًا جديدًا، وإعادة تسمية الأشياء، للتعرُّف عليها من جديد، فتخلع عنها — أي الأشياء — مدلولاتها القديمة المألوفة. ولم يشترط الناقد على المُبدع ما يُقيد حريته في هذا المجال، ما دام يُحدِث فعلَه وأثره في الذات المُتلقِّية، بل عدَّ تقاعس المُبدِع عن ذلك صفعةً للشعر، وتراجعًا في تحقيق الشعرية.

---

[٦١] انظر: شفرات النص، ٧٤.

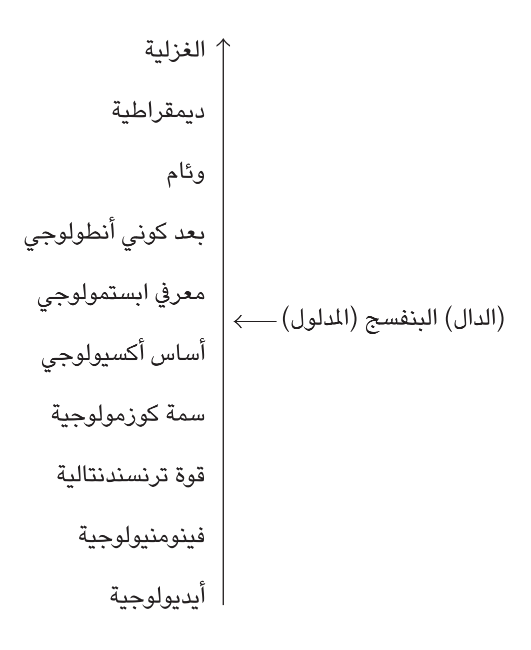
[٦٢] انظر: علم اللغة العام، ٨٧، ٨٨.

[٦٣] انظر: السابق، ٩٣–٩٧.

[٦٤] انظر: شفرات النص، ٦٨. وانظر في هذا الرأي: الدكتورة سيزا قاسم والدكتور نصر حامد أبو زيد، مدخل إلى السيميوطيقا، ١٨١.

سادسًا: حذَّر الدكتور صلاح فضل من إطلاق العلامة اللغوية المُفردة على كل مكونات الواقع؛ لأن العلامة اللغوية في هذه الحال ستفقد وظيفتها، وتفقد التسمية فاعليتها المُخصَّصة، وتأثيرها الحقيقي. وهذا ما حدث في استخدام حسن طلب لدال «البنفسج» إذ كاد يُطلِقه على كل شيءٍ في الواقع المعيش.

ويمكن لهذا الدال المُخطط أن يُبين كثرة المدلولات التي أطلقها الشاعر على دالِّ «البنفسج»:



ويبدو أن الشاعر مُتأثر بآراء «بيرس» في تحويل العالَم بكل ما فيه إلى نظامٍ من العلامات. ويتَّضح ذلك من خلال تعريف «بيرس» للمدلول إذ يقول: «إن العلامة «يقصد بها المدلول» هي كل ما يُحدِّد شيئًا آخر بإرجاعه إلى شيءٍ بدوره هو الآخر يُرجِعه بنفس الطريقة. فالمؤول/المدلول، يصير بدَوره علامةً وهكذا دواليك إلى ما لا نهاية.»[٦٥]

---

[٦٥] انظر: جيرار دولو دال، السيميائيات – ترجمة عبد الرحمن بو علي، دار الحوار، الطبعة الأولى ٢٠٠٤م، ٩٦.

وفي تحديد بيرس للمُفسرة (المدلول) تقول الدكتورة سيزا قاسم: «يرى بيرس أن المُفسرة هي علامة جديدة تنجم عن الأثر الذي يترُكه موضوع العلامة في ذهن المُفسِّر أو مُتلقي العلامة، وهنا يختلف بيرس عن سوسير في أنه لا يعتبر المفسرة تصورًا ذهنيًّا أو مفهومًا، ولكنه يرى أنها علامة، وأنها في الواقع ليست علامة واحدة بسيطة، ولكنها مُتشعِّبة ومتعددة، فهي في الحقيقة مجموع الاحتمالات التي ينطوي عليها موضوع العلامة الأولى.»[٦٦]

وقد واجه هذا الرأي كثيرًا من الانتقادات؛ فمثلًا ينتقد العالِم اللغوي إميل بنفست في مقاله «سيميولوجيا اللغة» هذا الرأي بقوله: «إن بيرس ينطلِق من مفهوم العلامة لتعريف جميع عناصر العالَم سواء كانت هذه العناصر عناصر حسِّية ملموسة أو عناصر مجردة، وسواء كانت عناصر مُفردة أو عناصر مُتشابكة، حتى الإنسان — في نظر بيرس — علامة، وكذلك مشاعره وأفكاره. ومن المُلفت للنظر[٦٧] أن كل هذه العلامات، في نهاية الأمر، لا تُحيل إلى شيءٍ سوى علاماتٍ أخرى، فكيف يمكن أن نخرج عن نطاق عالَم العلامات المُغلَق على نفسه؟ هل نستطيع — في نظام بيرس — أن نجد نقطةً خارج هذا السياج نُرسي فيها علاقة ترابط بين العلامة وشيءٍ آخر غير نفسها؟»[٦٨]

وهكذا، رفض الدكتور صلاح فضل — في قراءته لدالِّ البنفسج عند الشاعر حسن طلب — ما رفضه إميل بنفست من إطلاق العلامة على كلِّ شيء، مثلما رفضت الدكتورة سيزا قاسم هذا الرأي من قبل. وما ذهب إليه الدكتور صلاح فضل والدكتورة سيزا قاسم من رفضهما لهذا الرأي، هو ما أؤيده وأومن به في الدراسات النقدية.

سابعًا: استغل الدكتور صلاح فضل جماليات الشعر عند حسن طلب في ربطها بالواقع؛ وذلك عندما أشار إلى حالة الاستلاب التي اتَّضحت من خلال الطابع الاسمي الذي هيمن على المقطوعة الشعرية في قصيدة «بنفسج للوطن» التي كتبها حسن طلب بعد حادث المنصَّة ١٩٨١م، وإن خلوَّ هذه المقطوعة من الأفعال يعني خلوَّ الواقع المعيش من الحركة وتوقُّف أحداثه، ومن ثَمَّ وصوله إلى هذه الحالة من الاستلاب.[٦٩]

---

[٦٦] انظر: مدخل إلى السيميوطيقا، ٢٧.

[٦٧] ومن اللافت للنظر.

[٦٨] انظر: مدخل إلى السيميوطيقا: ٢٨.

[٦٩] انظر: شفرات النص، ٧١.

٣

وأما القراءة الثالثة في هذه الدراسة، فتتمثَّل في الدراسة التي قدَّمَها الدكتور كمال أبو ديب عن جدلية الواحد–المتعدد: البنية المعرفية والعلاقة بين النص والعالم.[٧٠]

وقد أبرز الدكتور أبو ديب أثر هذه الجدلية على اللغة بخروج مُفرداتها من المدلولات الأحادية إلى المدلولات المُتعدِّدة التي تبعد كثيرًا عن المستوى المعجمي المتعارَف عليه.

وفي هذا المجال يقول الدكتور كمال أبو ديب: «ولعلَّ أبرز ما تتجسَّد فيه هذه الحركة الانتقال باللغة، من كونها شيئًا مُحدَّدًا ثابتًا إلى كونها بؤرةً من الاحتمالات، والخروج بالمفردة اللغوية من كونها علامةً ثابتة الدلالة، قاموسيتها، إلى كونها طاقة إيحائية وبؤرة دلالية تُشِع في جسد النص بإمكانات مُتعددة، مُثريةً إيَّاه بهذه التعددية، وخالقةً حول نفسها شبكةً من الترابطات والدلالات التي لا يمكن أن تُقلَّص إلى الدلالة القاموسية الواحدة.»[٧١]

ويُمثِّل الدكتور كمال أبو ديب لهذه السِّمة السيميولوجية التي لحقت مفردات اللغة بثلاثة دوالَّ؛ الأول: دال «الجُرح». ويستشهد الناقد على هذا الدالِّ من خلال استخدام أدونيس له. يقول أدونيس:[٧٢]

١

الورق النائم تحت الريح
سفينة للجُرح.
والزمن الهالك مجدُ الجُرح.
والشجر الطالع في أهدابنا
بحيرة للجُرح.
والجُرح في الجسور،

---

[٧٠] انظر: الدكتور كمال أبو ديب «الواحد–المتعدد: البنية المعرفية والعلاقة بين النص والعالم»، فصول، المجلد الخامس عشر، العدد الثاني صيف ١٩٩٦م، الجزء الأول، ٤٠–٩٤.

[٧١] انظر: السابق، ٤٣.

[٧٢] انظر: الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٧١م، ديوان «أغاني مهيار الدمشقي»، ٣٥٨–٣٦٠.

حين يطول القبر،
حين يطول الصبر،
بين ضفاف حبِّنا وموتنا، والجُرح
إيماءة والجُرح في العبور.

٢

«للُّغة المَخنوقة الأجراس،
أمنح صوت الجرح.
للحجر المُقبل من بعيد،
للعالم اليابس، لليباس،
للزمن المحمول في نقَّالة الجليد،
أُشعِل نار الجُرح.
وحينما يحترق التاريخ في ثيابي،
وتنبت الأظافر الزرقاء في كتابي،
وحينما أَصيح بالنهار:
من أنت؟ مَن يَرميك في دفاتري،
في أرضي البتول؟
ألمح في دفاتري في أرضيَ البتول،
عينَين من غُبار.
أسمع من يقول:
«أنا هو الجرح الذي يصير،
يكبُر في تاريخك الصغير».»

ويعلق الدكتور كمال أبو ديب على دالِّ الجرح في هذا النص قائلًا: «فالجرح في هذا النص ذو دلالة مُختلفة من جهة، وأكثر شمولية وجوهرية من جهةٍ أخرى من دلالة الجرح اللغوية–القاموسية، أو دلالته في الموروث الشعري ... فإن الجرح لا محدود، غير مُحدَّد الدلالة ويتجاوز المجال الفيزيائي الضيق ليُشكل عالمًا كليًّا، كما يُجسِّده القول: «الورق النائم تحت الريح، سفينة للجرح ... والشجرة الطالع من أهدابنا، بُحيرة للجرح»؛ بل كما تُجسِّده بِنية النص الكلية.»[٧٣]

ثم يتطرَّق الدكتور كمال أبو ديب إلى كيفية تعامل أدونيس مع هذا الدالِّ وبلوغه درجة الرمز، فيقول: «ويرتفع الجرح بهذه الطريقة، إلى مستوى الرمز الذي يستقي مقومات تَشكُّله من تعامل الشاعر الفرد مع المفهوم؛ اللغة من جهة، والبنية الثقافية الاجتماعية الكلية، كما تتجلَّى في تمثُّل الشاعر الفرد لها من خلال ما أسميته «البنية المعرفية» المتشكلة لدَيه من جهة أخرى.»[٧٤]

ثم يؤكد الناقد حدوث هذه النقلة في طبيعة الجرح عند أدونيس بقوله: «وليس أدل على حدوث هذه النقلة، أو التحوُّل في طبيعة الجرح ودلالاته من شيئين؛ أحدهما: استخدام أدونيس له بوفرةٍ في النصوص التي يكتُبها في المرحلة التاريخية التي ينتج فيها النص المُناقَش. وثانيهما: استمرار الجرح مُكوِّنًا من مُكونات اللغة الشعرية، والعالم التصوُّري — التخيُّلي لدى أدونيس — على مدًى زمني واسع يستمر حتى آخر مجموعاته الشعرية مُتمتعًا بالحقل الدلالي ذاته، وآلية الفعل السيميائية ذاتها.»[٧٥] ويُمثِّل الناقد لهذه الاستمرارية بنص أدونيس «أغنية إلى المعنى»، حيث يقول:[٧٦]

ليس هذا زمان البداء ولا آخر الأزمنة؛
إنه نهرُ الجرح يَدفق مِن صدر آدم،
معناه يُوغِل في الأرض،
والشمس صورته المُعلَنة.

ثم ينتقل الدكتور كمال أبو ديب إلى عنصر من أهم العناصر التي تؤثر في التحليل السيميولوجي للدوال، وهو علاقة الدوال بسياقاتها المُتعددة، فيقول: «وتتمثل عملية تكسير الدلالة الواحدة المُستقرة، وتفجير دلالات جديدة للفظة المفردة، في استخدام اللفظة في سياقاتٍ جديدة تمامًا لم يكن مألوفًا أن تُستخدَم فيها في التراث اللغوي عامة، أو التراث الشعري بشكلٍ خاص، ثم في التجاوز باللفظة من حدود شبكةٍ للعلاقات مُمكنة (وإن لم تكن مألوفةً دائمًا في الاستخدام الشعري) إلى خلق شبكةٍ للعلاقات بينها وبين غيرها من

---

[٧٣] انظر: فصول، السابق، ٤٤.

[٧٤] انظر: السابق، الصفحة نفسها.

[٧٥] انظر: فصول، السابق: ٤٤.

[٧٦] انظر: مختارات أدونيس، إعداد شوقي عبد الأمير، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٩م، ١٦٢.

الألفاظ، تكاد تكون أدخلَ أحيانًا في إطار اللامُمكن أو اللامعقول، وأدخل أحيانًا في إطار المُتناقض.»[٧٧]

ويستدل الناقد على ذلك بأحد الدوال اللغوية وهو دال «الغسل» الذي يُمثل الدال الثاني في هذه الدراسة. ويرصد الناقد المدلولات غير المألوفة لهذا الدال لدى عبد العزيز المقالح الذي يقول:[٧٨]

كيف لي أن أُحادث سيدة الضوء؟
أن أتقي ساعة الضجر المُرِّ؟
أن أبدأ الاتجاه المعاكس للحزن؟
أن أستعين بلؤلؤة القلب؟
لا شيء ... مغسولة بالتراب العتيق طريقي،
ومغسولة بالغياب.

وعن وظيفة الاغتسال المألوفة يقول الدكتور أبو ديب: «إن وظيفة الاغتسال هي، في الواقع الفعلي والتراث اللغوي، أن تُزيل ما يتراكم على الشيء أو بداخله من أجسامٍ غريبة عليه بينها — بل أهمها — التراب والغبار. ويؤدي الغسل وظيفةً إيجابية: خلق الإحساس بالنظافة والبهجة والنشاط والحيوية والوضوح. والطريق المغسولة في الواقع والاستخدام اللغوي، هي الطريق التي يسقط عليها الماء فيُزيل عنها الغبار والتراب.»[٧٩]

أما عن خروج دالِّ «الغسل» عن مدلوله العادي إلى الإيحائي (السيميولوجي)، فيقول الدكتور أبو ديب: «غير أن النصَّ يُقحِم فعل الاغتسال في سياقٍ مُضاد تمامًا تُصبح فيه الطريق مغسولة بالتراب العتيق «وهو المادة التي تُغسَل منها الطريق عادة» في سياق يُمثل فيه وجود التراب في الطريق وظيفةً سلبية. وحين يستمر النص ليَصِف الطريق بأنها أيضًا «مغسولة بالغياب» فإن شبكة العلاقات الناشئة بين المادَّتَين اللتَين غَسَلَت كل منهما

---

[٧٧] انظر: فصول، السابق، ٤٥.

[٧٨] انظر: الأعمال الكاملة، المجلد الثاني، وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء ٢٠٠٤م، ديوان «أوراق الجسد العائد من الموت»، ٣٧١، ٣٧٢.

[٧٩] انظر: فصول، السابق، ٤٦.

الطريق؛ أي التراب والغياب، تبلغ درجةً عالية جدًّا من التعقيد والتشابك والالتباس؛[٨٠] إذ إن الغياب مُرتبط بالتراب في سياقٍ آخر هو الموت. وكل ذلك مما يُعمِّق آلية الخروج من الواحد إلى المُتعدِّد، من اليقين إلى الاحتمال، ومن المُحدَّد إلى اللامُحدد.»[٨١]

ثم ينتقل الدكتور كمال أبو ديب إلى الدال الثالث في هذه الدراسة السيميولوجية وهو دال «القراءة والكتابة»، فيقول: «وقد تتطوَّر عملية كسر الدلالة المألوفة — الموروثة — وشحن الكلمات بدلالاتٍ جديدة إلى درجةٍ تُصبح معها الدلالات الجديدة، والاستخدام الجديد، هو الأكثر شيوعًا وأُلفة، بحيث يقترب من إعطاء الكلمة مألوفيةً على مستوًى أعلى هو المستوى الطارئ الذي تبرز عليه. وبين الأمثلة الأكثر حضورًا على هذه العملية استخدام الفعلَين «أَقرأُ» أو «أَكتُبُ» في قصيدة الحداثة.»[٨٢]

ويدرس الدكتور أبو ديب هذه المدلولات الجديدة من خلال ديوان عبد العزيز المقالح «أوراق الجسد العائد من الموت»، وذلك عندما يقول: «إن مراجعة دقيقة لديوان عبد العزيز المقالح «أوراق الجسد العائد من الموت» تكشف أنه ينذُر أن يَستخدِم فِعلَي القراءة والكتابة في سياقهما العادي المألوف — أي قراءة نص مكتوب، أو كتابة نصٍّ مسموع مثلًا — وأنه غالبًا ما يَستخدِمهما في سياقاتٍ جديدة تمامًا، يكتسبان فيها دلالاتٍ مختلفة عن دلالاتهما المألوفة.»[٨٣] ثم يسوق الناقد قول عبد العزيز المقالح:[٨٤]

حين كان الصباح يُداعب أجفان نافذة،
ويُغني مفاتنها.
لم يكن يقرأ الشَّرخ في جفنها.
يتأمَّل وجه النهار الذي عاد مُكتئبًا،
والعناكب تقرأ صوت الغراب.

---

[٨٠] سبق أن نوه الدكتور صلاح فضل إلى إمكانية تجاور لفظة من حقلٍ دلالي مُعين مع لفظةٍ من حقلٍ دلالي آخر في سياق دراسته لمحور الاستبدال في المنهج البنيوي، وفي هذه الحالة على الناقد أن يبحث عن العلاقات المَخفية التي يمكن أن تجمع بين الألفاظ المُتباعدة على مستوى السطح. انظر تعديل الدكتور صلاح فضل، هذه الدراسة، ١٤.

[٨١] انظر: فصول، السابق، ٤٦.

[٨٢] انظر: السابق، الصفحة نفسها.

[٨٣] انظر: السابق نفسه، الصفحة نفسها.

ويقول في موضوع آخر:

«تكتب الدماء اللحظة – العصر
يُسجل الزمان.
يقرأ العالَم في الترابِ ساعة الوداع.
تحفظ الآفات ما يَكتُبه دمي.»

كما يقول في موضع ثالث:

«أظمأ إنْ هجرَتْني القصائد.
تقرؤني في النهار الرياح،
ويقرؤني في المساء البكاء.»

ويعلق الدكتور أبو ديب على هذه الدوال بقوله: «ومن الجلي أن «أقرأ» و«أكتب» في هذه النماذج، تُوسِّع مدى استخدام الفعلَين وتصِل به آفاقًا لا مِثال لها في التراث اللغوي أو الشعري ... ومن الدالِّ أن الفعلَين يُستخدَمان بوفرةٍ لافته تمامًا بالقياس إلى استخدامهما في النصوص الشعرية السابقة، لكن الأبعد دلالةً هو أنهما، رغم هذه الوفرة في نصوص المقالح، لا يَرِدان مُستخدَمين بالطريقة المألوفة، أو بصورةٍ قريبة منها، إلا في مواقع أربعة (منها ثلاثة جلية)[٨٥] يقول في الأول:

«ويقرأ آخر سِفْرٍ في تلمود العهد المفتوح.»

ويقول في الثاني:

«وأقرأ في وجهه آخر الكلمات.»

ويقول في الثالث:

«أكتب بالخطِّ الكوني مرثية.»

---

[٨٤] انظر: الأعمال الكاملة، ديوان «أوراق الجسد العائد من الموت»، ٣٥٥، ٣٩٠، ٤٠٧.

[٨٥] انظر: فصول، السابق، ٤٧.

أما الموقع الرابع، فهو موقع مُلتبِس، يقول فيه:

«ثم يكتب ...
كالبحر أغنية للحدود».[٨٦]

وبعد هذا النموذج التطبيقي، أسوق ملحوظاتي عليه في النقاط الآتية:

أولًا: أن الدكتور كمال أبو ديب استطاع أن يُثبت تطبيقًا أن الدال اللغوي يخرج — في شعر الحداثة — من إطار المدلول المعجمي (القاموسي) إلى أُطر سيميولوجية جديدة، مما يُضفي على العملية الإبداعية قدرًا كبيرًا من الجمال الفني، ليضع الإبداع الشعري مَوضعه الصحيح في مُعالجة قضايا الواقع معالجةً فنية، تمهيدًا — أو تحفيزًا — لمُعالجتها في الواقع المعيش.

ثانيًا: أكد الدكتور كمال أبو ديب أثر الواقع الثقافي-الاجتماعي في التغيرات السيميولوجية، وذلك حين يقول عن استخدام دال «الجرح» عند أدونيس: «يرتفع الجرح بهذه الطريقة إلى مستوى الرمز الذي يَستقي مقومات تشكُّله من تعامل الشاعر الفرد مع المفهوم؛ اللغة من جهة، والبنية الثقافية الاجتماعية الكلية كما تتجلَّى في تمثُّل الشاعر الفرد لها من خلال ما أسميتُه «البنية المعرفية» المُتشكِّلة لدَيه من جهةٍ أخرى.»[٨٧]

ويلتقي هذا الرأي مع رأي سوسير في أثر العُرف الثقافي-الاجتماعي على الإشارة اللغوية، عندما تطرَّق إلى الحديث عن اعتباطية العلاقة بين طرفي العلامة اللغوية، حين قال: «ثُم إن كلمة الاعتباطية تحتاج إلى توضيح. فهذه الكلمة لا تعني أن أمر اختيار الدال متروك للمُتكلم كليًّا، بل أعني بالاعتباطية أنها لا ترتبط بدوافع؛ أي أنها اعتباطية لأنها ليس لها صِلة طبيعية بالمدلول.»[٨٨]

ثالثًا: أثبتت الدراسة أنه كلما استخدم الشاعر دالًّا مُعينًا في إنتاجه الشعري، أصبح هذا الدال مُكونًا جذريًّا من مُكوِّنات هذا الإنتاج. وفي الوقت نفسه لا بد أن تتعدَّد المدلولات

[٨٦] انظر في هذه المواضع الأربعة على الترتيب: الأعمال الكاملة، ديوان «أوراق الجسد العائد من الموت»، ٣٧٧، ٤٠٧، ٤٢٣، ٤٢٨.

[٨٧] انظر: فصول، السابق، ٤٤.

[٨٨] انظر: علم اللغة العام، ٨٧، ٨٨.

السيميولوجية لهذا الدال؛ لأنه لا يُعقَل أن يستمر الشاعر في الاستعانة بدالٍّ مُعين في إطار مدلولٍ واحد.[٨٩]

رابعًا: أكد الدكتور كمال أبو ديب أهمية السياق في تعدُّد المدلولات للدال الواحد؛ لأن الدوال تأخذ مدلولاتٍ جديدة كلما وُضِعت في سياقات مُتعددة ومختلفة، سواء تعدَّدت هذه السياقات عند الشاعر الفرد أو لدى مجموعة من الشعراء.

ولأهمية السياق وأثره في المنهج السيميولوجي، أسوق تعريفه عند ياكبسون الذي يقول عنه: «فالسياق هو الطاقة المرجعية التي يجري القول من فوقها، فتُمثِّل خلفية للرسالة تُمكِّن المُتلقي من تفسير المقولة وفهمها. فالسياق إذًا هو الرصيد الحضاري للقول وهو مادة تغذيته بوقود حياته وبقائه.»[٩٠]

خامسًا: أقرَّ الدكتور كمال أبو ديب بتغير العلامة اللغوية حسب تغُّير الزمن، وذلك باختلاف المدلولات في السياق الشعري المعاصر عن السياق الشعري القديم (الموروث). ويؤكد ذلك قوله: «وتتمثَّل عملية تكسير الدلالة الواحدة المُستقرة، وتفجير دلالاتٍ جديدة للفظة المُفردة، في استخدام اللفظة في سياقاتٍ جديدة تمامًا لم يكن مألوفًا أن تُستخدَم فيها في التراث اللغوي عامة، أو التراث الشعري بشكلٍ خاص.»[٩١]

وفي هذا المبدأ السيميولوجي يلتقي الدكتور كمال أبو ديب كذلك مع ما ذهب إليه سوسير في هذا الشأن، إذ يقول سوسير: «إن الزمن الذي يضمن استمرارية اللغة، له تأثير آخر مُناقض على ما يبدو للتأثير الأول (يقصد بالتأثير الأول ثبوت العلامة اللغوية)، فهو يدفع إلى التغيير السريع أو البطيء للإشارة اللغوية.»[٩٢]

على هذا النحو، فَهِم النقَّاد العرب المنهج السيميولوجي، واستعانوا به في قراءة النص الشعري، مُقرِّين بإجراءاته التي تصلح لقراءة النص العربي، رافِضين منها ما لا يتناسَب

[٨٩] وذلك كما فعل الشاعر حسن طلب في استخدامه لدال «البنفسج».

[٩٠] انظر: الدكتور عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الرابعة ١٩٩٨م، ١٠.

[٩١] انظر: فصول، السابق، ٤٥.

[٩٢] انظر: علم اللغة العام، ٩٣.

مع طبيعة هذا النص. أي أنهم استطاعوا أن يُطوِّعوا هذا المنهج؛ ليُصبِح مؤهلًا للقراءات الفعَّالة التي تفرز المدلولات المُتعددة للدال الواحد، في إطار البنية المعرفية للعناصر الثلاثة المشاركة في العملية الإبداعية: المبدع والنص والمتلقي.[٩٣]

[٩٣] ثمة تطبيقات أخرى لهذا المنهج. انظر على سبيل المثال: الدكتور محمد فكري الجزار، العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي، ٨٢–٩٥. الدكتور عبد الناصر حسن: سميوطيقا العنوان في شعر عبد الوهاب البياتي، دار النهضة العربية ٢٠٠٢م، ١٢٣–١٤٠.

الفصل الثالث

النقد الأسلوبي

١

أبدأ هذه القراءات، بالدراسة التي قدَّمها الدكتور محمد العبد تحت عنوان «سمات أسلوبية في شعر صلاح عبد الصبور».[١] وقد حدَّد الناقد العناصر والمُثيرات اللغوية الأساسية ذات القِيَم الأسلوبية في شعر صلاح عبد الصبور في النقاط الآتية: التثنية، والتأنيث، والتصغير، والفعل، والصفة، ورمزية الألوان، والمُزاوجات الاسمية وقيمتها الأسلوبية، ومُزاوجات اسمية خاصة، والتأثر بلُغة الحياة اليومية، وأخيرًا التكرار وقيمته الأسلوبية.

وتحديدًا للمجال، سأكتفي بقراءة عنصرٍ واحد فقط من هذه العناصر، وهو «التكرار وقيمته الأسلوبية»، بوصف هذه البِنية التكرارية أحد العناصر الأسلوبية التي تُشارك في إنتاج الدلالة.

وفي بداية الدراسة يوضح الناقد الأهمية الأسلوبية التي تحظى بها بِنية التكرار بقوله: يُعَد التكرار ظاهرةً لغوية من حيث اعتماده — في صُوَره البسيطة والمركبة — على العلاقات التركيبية بين الكلمات والجمل. وهو يُعَد — في علو معدلات تكراره — وسيلةً بلاغية ذات قِيَم أسلوبية مختلفة. ويُمكننا — وفقًا للتصنيف العام عند لوتمان — التمييز بين نمَطَين أساسيَّين للتكرار في شعر صلاح عبد الصبور: الأول؛ التكرار البسيط، والآخر؛ الأنماط المركبة للتكرار.

[١] انظر: اللغة والإبداع الأدبي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٨٩م، ٩٣–١٤٨.

وإذا كان هذا التصنيف يجرى على أساس تركيبي، فإن لكلِّ نمطٍ مما سبق صورًا بلاغية أخرى. أما النمط الأول، فيمكن أن نجعله لتكرار الكلمة — أيًّا كان الجنس الصرفي الذي تنتمي إليه — في جملة واحدة أو في عدة جُمَل متوالية. ويمكننا — على أساس شكل التكرار وقيمته الأسلوبية معًا — أن نجد لهذا النمط في شعر صلاح عبد الصبور صورًا صُغرى مُتعددة: الصورة الأولى تكرار الكلمة–السياق على نحوِ ما رأينا في تكرار كلمة «حبيبي» مثلًا في قصيدة «أغنية حب».[٢] وتبدو قيمته هنا في إبراز أهمية الكلمة المُكررة في السياق، وجعلها بمثابة «المركز» الذي يدور حوله الحديث.[٣]

وقد تلعب الكلمة–السياق دورًا أخطر من ذلك، فتكون كالنغمة الأساسية التي تُصوِّر المشهد بكامِلِه، وتُعبر عن جوِّ القصيدة العام. ومن ذلك تكرار كلمة «حياة» في قوله:[٤]

وأتى السيَّاف مسرور وأعداء الحياة.
صنعوا الموت لأحباب الحياة،
وتدلَّى رأس زهران الوديع.
قريتي من يَومها لم تأتدِم إلا الدموع.
قريتي من يومها تأوي إلى الركن الصديع.
قريتي من يومها تخشى الحياة.
كان زهران صديقًا للحياة.
مات زهران وعيناه حياة،
فلماذا قريتي تخشى الحياة …؟

ويُعرف هذا النمط، على المستوى التركيبي الخاص، باسم epipher أي تكرار اللفظ في نهاية عدَّة جُمَل أو أجزاء من الجُمَل يتلو بعضها بعضًا تواليًا غير مباشر.

ولكننا نلاحظ — من ناحية أخرى — تكرار «قريتي …» لارتباط الكلمة–السياق بها، أو لارتباطها بالكلمة–السياق. وتكرارها هنا جاء في بداية عدة جُمَل متوالية.[٥]

---

[٢] انظر: ديوان صلاح عبد الصبور، ٦٧–٦٩.

[٣] انظر: اللغة والإبداع الأدبي، ١٣٣.

[٤] انظر: ديوان صلاح عبد الصبور، ٢١، ٢٢.

[٥] انظر: اللغة والإبداع الأدبي، ١٣٤.

فإذا انتقلنا إلى التفسير الأسلوبي، رأينا أن كلمة «حياة» قد تكرَّرت في الأسطر التِّسعة السابقة ستَّ مرات. وهي لا تلعب دَورها هنا أساسًا من مجرد التكرار العددي، وإنما هي التي تقوم بدور «المقابل» للحالة الشعورية المُسيطرة. إن الخوف هنا ليس خوفًا من الموت، كما تقضي الطبيعة الإنسانية. وإنما هو خوف من الحياة؛ ولذلك يرتكز الشاعر على كلمته المُكرَّرة للحضِّ على البقاء والترغيب في الحياة، ونفي الخوف منها.

وقد عبر الشاعر عن ذلك بوسائل بلاغية مختلفة؛ الأولى: المقابلة بين أعداء الحياة وأحباب الحياة. الثانية: التعلق بالحياة وأسبابها وإن تسلط الموت، ويبدو ذلك في عبارة: «مات زهران وعيناه حياة.» و«زهران» هنا هو الرمز الذي يُجسِّد معاني الصراع ضد الموت (ولاحظ إيثار «العينين» هنا). الأخيرة: الاستنكار والتوبيخ في عبارة: فلماذا قريتي تخشى الحياة؟ ومن الأمثلة على هذا النمط كذلك كلمة «انكسار» في قوله:[٦]

هجم التتار،
ورموا مدينتنا العريقة بالدمار،
... ...
والأفق مُختنق الغبار.
وهناك مركبة محطَّمة تدور على الطريق،
والخيل تنظر في انكسار.
الأنف يَهمِل في انكسار.
العين تدمع في انكسار،
والأُذن يلسعها الغبار.

هنا يسيطر مشهد الدمار الذي ألحقه التتار بتلك المدينة العريقة، وتُسهم كلمة «انكسار» هنا في تعميق الحالة الشعورية المُسيطرة؛ وهي الحقد والثورة والغضب لهذا الدمار، لا بدلالتها فحسب، بل بتكرارها كذلك في جُمَل قصيرة متوالية، لتصوير الانفعال الحاد بهذا المشهد.[٧]

[٦] انظر: ديوان صلاح عبد الصبور، ١٤، ١٥.

[٧] انظر: اللغة والإبداع الأدبي، ١٣٥.

ولا شكَّ أن هناك وسائل تعبيرية أخرى مساعِدة، الأولى: إهمال واو العطف في الجمل المُشتملة على الكلمة المكرَّرة، على نحوٍ يُظهر التوالي المفاجئ السريع لجزيئات المشهد. الثانية: الإخبار في الجُمَل المتوالية بالفعل المضارع، الذي يقوم بوظيفة تصوير الحدث واستحضاره: الخيل تنظر، الأنف يَهمِل، العين تدمَع. الأخيرة: اشتمال كلمة «انكسار» ذاتها على الراء في آخرها؛ وهو يُوصَف بأنه «صوت مُكرر».[٨]

أما الصورة الثانية لهذا النمط فهي تكرار الكلمة للتعبير عن انفعالٍ مُعين. بدلًا من التعبير على نحوٍ منطقي يحكمه «الحصر» المُفزع. إنه — كما يقول فندريس — تعبير عن الانفعال الذي يصحب التعبير عن عاطفةٍ قد دُفِعَت إلى أقصاها. هذه العاطفة لا يُناسبها — حينئذٍ — الحد والحصر والتقليد. وهو يمدُّ العبارة بزيادةٍ في القوة، ويدلُّ على الوفرة ومجاوزة الحد المألوف. ويُمكننا أن نُسمِّي هذا النوع باسم «التكرار الانفعالي».[٩] ومن أمثلته تكرار الفعل «تسيل»:

ومات أبي، والدموع تسيل على وجنتيه،
وفي كفِّه مِزقة من رداء حرير.[١٠]
أو تكرار الفعل «صغر» في قوله:
في قلب العاجز ماذا يُلقي العاجز؟
ماذا يهَب العريان إلى العريان،
إلا الكلمة؟
والجلسة في الركن النائي؛
قزمَين ودودين،
صغُرا صغُرا، حتى دقَّا.[١١]

وذلك في مقابل «تسيل في غزارة، أو غزيرة، تظلُّ تسيل، ونحو ذلك»، أو «صغُرا جدًّا» ونحوه، مما لا يَخفى ما فيه من «فتور» في الإحساس. و«نثرية» في الصياغة.

[٨] انظر: السابق، الصفحة نفسها.
[٩] انظر: السابق نفسه، ١٣٦.
[١٠] انظر: ديوان صلاح عبد الصبور، ٢٥٥.
[١١] انظر: ديوان صلاح عبد الصبور، ٣٣٣.

أما التكرار المُركب فله كذلك عدة صور فرعية؛ الصورة الأولى: تكرار عبارة أو جملة بذاتها، أو إعادة صياغتها مرةً أخرى عن طريق التغيير في العلاقات التركيبية بين عناصر الجملة، بالتقديم أو التأخير أو الحذف أو الإضافة ... إلخ.[١٢]

ومن النوع الأول، وهو الشائع في شعر صلاح عبد الصبور، وفي الشعر الحديث بعامة، لا سيما في نهاية المقاطع أو نهاية القصيدة (التي تكون غالبًا جملة المطلع) قوله:[١٣]

أين أُعلق تذكاراتي
والحائط منهار؟
أين أُسمِّر حزني، شغفي،
أفراحي، ولهي، لهفي،
والحائط منهار؟

حيث يكون تكرار الجملة الحالية «والحائط منهار» كالنور العالي الذي يقوم بوظيفة التحذير والتنبيه حين يكون الإحساس بالتردُّد والحيرة. ولا شك أن في هذه الأسطر عوامل لُغوية مُساعِدة لنقل هذا الإحساس، كالاستفهام، وتزاحم الكلمات الدالة على إحساساتٍ مُتناقضة.[١٤]

وقد لا تتكرَّر الجملة بذاتها أحيانًا، وإنما يعتورها التغير اللفظي الذي يعكس التغُّير في الشعور والانفعال، أو بعبارةٍ أخرى، يعتورها التعديل اللغوي الذي يعكس التعديل في مسار العاطفة، كقوله:[١٥]

جارتي مدَّت من الشُّرفة حبلًا من نغم؛
نغمٍ قاسٍ، رتيب الضرب، منزوف القرار.
... ...

[١٢] انظر: اللغة والإبداع الأدبي، ١٣٦.
[١٣] انظر: ديوان شجر الليل، دار الشروق، بيروت/القاهرة، الطبعة الثالثة ١٩٨١م، ٩.
[١٤] انظر: اللغة والإبداع الأدبي، ١٣٧.
[١٥] انظر: ديوان صلاح عبد الصبور، ٦٤.

بيننا يا جارتي بحر عميق.
بيننا بحر من العجز رهيب وعميق.

فقد عدَّل التركيب «بحر عميق» للإحساس بنقصان ما يلزم التعبير عنه، وهو تحديد جِنسه ووصفه بصفةٍ أخرى.

وقد يأخذ هذا النوع من التكرار صورًا أخرى، هي التكرار لا للحاجة إلى الإضافة والتعديل، بل للرغبة في التأكيد، كقوله:[١٦]

طفلنا الأول قد عاد إلينا،
بعد أن تاهَ عن البيت سنينًا.
... ...
كان طفلًا عندما فرَّ عن البيت وولَّى،
من سنين عشرةٍ، ذات مساء، كان طفلًا.

فلا شكَّ أن «كان طفلًا» الثانية ليست فضلةً أو زائدة عن الحاجة؛ لأنها ليست «كان طفلًا» الأولى؛ فبالرغم من أنها هي هي «كان طفلًا» الأولى في اللفظ، فإنها ليست هي هي «كان طفلًا» الأولى في المعنى، فإذا كانت الأولى لمجرد الإخبار، فالثانية وسيلة بلاغية للتأكيد. وهي أبلغ من أية وسيلة نحوية أخرى للتأكيد.

وتتمثل الصورة الثانية للتكرار المُركَّب في تكرار الجملة على نحو يختلف عما سبق. فالانتباه هنا لا يتَّجه إلى الجملة المُكررة بأسرِها بقدْر ما يتَّجِه إلى التصرُّف في تغيير موقع إحدى كلماتها ووظيفتها النحوية. ويُعرف هذا النمط باسم «التكرار عن طريق التلاعُب اللفظي».[١٧] من ذلك قول صلاح عبد الصبور:[١٨]

أنا رجعتُ من بحار الفكر دون فكر.
قابلني الفكر، ولكنِّي رجعتُ دون فكر.
أنا رجعت من بحار الموت دون موت.

[١٦] انظر: السابق، ١٣٣، ١٣٤.
[١٧] انظر: اللغة والإبداع الأدبي، ١٣٨.
[١٨] انظر: ديوان صلاح عبد الصبور، ١٤٩.

حين أتاني الموت، لم يجِد لديَّ ما يُميتُه،
وعدت دون موت.

فالجُملتان المكرَّرتان هنا هما: رجعت دون فكر ورجعت (عدت) دون موت. وأحسب أن انتباهنا لا يُوجَّه هنا إلى تكرار هاتَين الجملتَين بكامِلِهما، بقدْر ما يُوجَّه إلى التلاعُب اللفظي بكلمة «فكر» في الأولى، و«موت» في الثانية (ولاحظ التمهيد لتكرار الجملة الأولى: قابلني الفكر. والتمهيد لتكرار الثانية: حين أتاني الموت … إلخ).[19]

وقد يأخذ التكرار عن طريق التلاعب اللفظي صورةً فرعية أخرى. حين تُظهِر الكلمات هنا تشابهًا صوتيًّا، وأصلًا اشتقاقيًّا واحدًا، مع اختلافاتٍ صرفية، ومن ذلك قوله:[20]

وأعلم أنكم كرماء،
وأنكم تُحبون القريض وأهله الشعراء،
وأنكم ستغفرون لي التقصير عن سبقٍ إلى تعبير،
وعن تدوير ما يَمتدُّ في الدنيا إلى الكلمات،
… … …
وعن تنغيم هذا الزمن المُوحش موسيقى،
وعن وحشة موسيقى السماء بقلبي الموحش.

أما الصورة الثالثة، فتتمثل في هذا النمط الذي يُشبه «الفلاش باك» وتقدم لنا قصيدة «أبي» هذا النوع؛ فهي تبدأ بجملة تُلخِّص جوهر الحديث الذي تحكيه أو خلاصته. ثم تتوالى الجُمَل الأخرى التي تُصوِّر أحد مشاهده، فإذا ما انتهت تلك الجُمَل، تكرَّرت الجملة الأولى، ثم يستأنف مشهدًا آخر جديدًا، وهكذا. والجملة المُكررة معطوفة بالواو على محذوف. ويُعبر عن ذلك بالنقط الثلاث. والمحذوف هو — بطبيعة الحال — الحكاية بكاملها التي يَحكيها لنا بعد ذلك تفصيلًا في مشاهدها المختلفة. تبدأ القصيدة بجملة:[21]

… وأتى نعيُ أبي هذا الصباح.

[19] انظر: اللغة والإبداع الأدبي، ١٣٨، ١٣٩.
[20] انظر: ديوان صلاح عبد الصبور، ١٥٨.
[21] انظر: ديوان صلاح عبد الصبور: ٢٣.

ثم تتوالى جزئيات المشهد الأول:

نام في الميدان مشجوج الجبين،
حوله الذؤبان تعوي والرياح،
ورفاق قبَّلوه خاشِعين،
وبأقدامٍ تجرُّ الأحذية،
وتدق الأرض في وقعٍ مُنفِّر،
طرقوا الباب علينا.

فتتكرر هذه الجملة:

وأتى نعيُ أبي.

وهكذا بعد انتهاء كل مشهد. والمشهد الواحد هنا كالقصة أو الفيلم السينمائي. وليست الجملة التي تبدأ بها أول الخيط، ولكنها آخِرُه المقلوب.[٢٢]

وتتمثل الصورة الرابعة من أنماط التكرار المُركب بالإضافة إلى ما سبق، ما يمكن أن نُسميه باسم «التكرار التصويري»، قياسًا على «الموسيقى التصويرية»، حيث يلعب تكرار الجملة اللغوية عند الشاعر دور الموسيقى التصويرية بعينه في الفيلم السينمائي. ولنتأمَّل مثلًا على ذلك تكرار «مطر يَهمي، وبرد، وضباب» في قوله:[٢٣]

كان فجرًا مُوغلًا في وحشته؛
مطر يَهمي، وبرد، وضباب،
ورعودٌ قاصفة.
قطَّة تصرخ من هول المطر،
وكلاب تتعاوى.
مطر يَهمي، وبرد، وضباب.

[٢٢] انظر: اللغة والإبداع الأدبي، ١٣٩، ١٤٠.

[٢٣] انظر: ديوان صلاح عبد الصبور، ٢٣، ٢٤.

فالأصوات تتوالى: قصف الرعود، وصراخ القطة، وعواء الكلاب. وكل صوتٍ منها يُعبِّر عن حدثٍ جديد، أما الخلفية فلا جديدَ فيها ولا تغيير؛ فما زال المطر يَهمي، وما زال البرد والضباب.[٢٤]

وأخيرًا تأتي الصورة الخامسة لهذا النمَط مُتمثلة في المحافظة على الجملة الأساسية مع اختزال أحد مكوِّنات الجملة المُكررة في كل سطرٍ حتى تتلاشى، ثم يبدأ «العد التنازلي» لمُكونات الجملة الرئيسية، حتى تنتهي بأصغر مكوناتها التي يسمح بها النظام النحوي. ونجد ذلك في قول صلاح عبد الصبور:[٢٥]

أرتدُّ إلى هذه الفكرة كلَّ مساء،
مثل صدًى يرتدُّ إلى صوت
… …
تبغي أن تعرفها يا جاسوس الوقت؟
لا، إني أكتمُها عنك،
بل إني في الحق
لا أعرف كيف أُعبِّر عنها لك.
لا شيء يُعينك … لا شيء يُعينك.
لا شيء يعينك … لا شيء يُعين.
لا شيء يُعينك، لا شيء.
لا شيء يُعينك.
لا شيء.
لا …

وأحسب أن هذا النمَط من التكرار ليس «تشكيلًا بصريًّا» مجردًا، وإنما هو وسيلة تعبيرية وموسيقية مهمة؛ إنه يُشبه — إلى حدٍّ كبير— «القفلة الموسيقية» التي تسبق، أو يُمهد لها، باختزال مدَّة «الاستغراق الزمني» للجملة الموسيقية كاملة؛ فتكون النغمة هادئة، بطيئة، مُتكسِّرة، حتى تنتهي الجملة بأصغر وحداتها النغمية.[٢٦]

---

[٢٤] انظر: اللغة والإبداع الأدبي، ١٤٠.

[٢٥] انظر: ديوان شجر الليل، ١١، ١٢.

وفي هذا الشكل الطباعي الذي تعتمِده القصيدة الحديثة، يقول الدكتور محمد العبد: وأودُّ أن أُشير هنا إلى محاولة الشعر الحديث استغلال طريقة الكتابة في جعلها وسيلةً إيضاحية لأداء جزءٍ مُعين من القصيدة على النحو الذي يريده الشاعر؛ لنشترك معه فيما يحسُّ به. ومن أمثلة ذلك في شعر صلاح عبد الصبور قوله:[27]

أحسُّ أني خائف،
وأنَّ شيئًا في ضلوعي يرتجف،
وأنني أصابني العيُّ، فلا أُبين،
وأنني أوشِك أن أبكي،
وأنَّني
سقطتُ
في
كمين.

فلا شك أن الفصل بين الكلمات التي تتألف منها الجملة على هذا النحو، وانفراد كل كلمةٍ منها بسطرٍ كامل، على غير ما هو مألوف، بل على غير ما يسمح به النظام النحوي العادي، إنما هو «كالتصوير البطيء» لحدَث السقوط، حيث يكون من الضروري هنا أن نقرأ كل كلمةٍ من تلك الكلمات، بإشباع أصوات اللِّين، والوقوف عليها وقفة قصيرة. وهكذا يجعل الشاعر من طريقة الكتابة عنصرًا أسلوبيًّا تعبيريًّا خارجيًّا، أي لا يعتمد على اللُّغة ذاتها. إنه تصوير — بالكتابة — للمدة الزمنية التي تتخلَّل النطق بهذه الكلمات عندما «يقتضي الحال» نُطقها على هذا النحو.[28]

وبعد هذا النموذج الذي قدمتُه، يحق لي أن أُقدم ما تميَّز به على النحو الآتي:

أولًا: اعتمد الدكتور محمد العبد على بِنية التكرار بوصفها بِنية لُغوية ووسيلةً بلاغية تُشارك في إنتاج الدلالة. بيد أنه لم يعتمد عليها في طبيعتها الإفرادية فحسب، بل بوضعها في علاقاتٍ تركيبية بين الكلمات والجمل.

[26] انظر: اللغة والإبداع الأدبي، ١٤١.

[27] انظر: ديوان شجر الليل، ٨.

ثانيًا: قسَّم الناقد بِنية التكرار إلى نمطَين؛ الأول: بسيط (وهو تكرار الكلمة في جملةٍ واحدة أو في عدَّة جُمَل)، والأخير: مركب. وقد أوضح القيمة الأسلوبية لكل نوعٍ ومشاركته في إنتاج الدلالة.[٢٩]

ثالثًا: اعتمد الناقد على المنهج الإحصائي في رصد المُفردات المكررة وفسَّرَها تفسيرًا أسلوبيًّا.[٣٠]

رابعًا: اعتمد الدكتور محمد العبد على وسائل لُغوية أخرى مساعِدة في إنتاج الدلالة؛ مثل إهمال أدوات العطف، وبعض الخصائص الصوتية للحروف، وكذلك أساليب الاستفهام، وتزاحُم الكلمات.

خامسًا: ربط الناقد بين بنية التكرار وبين الانفعالات المُتبايِنة والعواطف المُختلفة التي تُحيط بالمُبدع لحظة الإبداع، كما ربط بينها وبين رغبة المبدع في تأكيد المعنى. ومن هذه الوجهة، يمكن القول: إن الناقد ربط القيم الأسلوبية للعناصر اللغوية بمُبدعها. أي إن الناقد تأثر بالأسلوبية الوصفية لشارل بالي.[٣١]

سادسًا: ربط الكتور محمد العبد بين الشكل الطباعي وأداء المعنى كما لحظ في النموذج الأخير لصلاح عبد الصبور. والحقيقة أن الأشكال الطباعية أصبحت من الآليات الأسلوبية المُهمة لأداء الدلالة في شعر الحداثة، ولإدراك هذه الأهمية يقول الدكتور محمد عبد المطلب وهو يرصد محاور الحداثة لدى شعراء السبعينيات: «المحور الخامس هو الذي يختصُّ بالظواهر الطباعية، حيث إنها تؤدي دورًا واضحًا في شعرية الحداثيين، سواء بالحذف أو الإضافة، فقد أصبح لافتًا عندهم اتساع الفراغات الطباعية التي تحتلُّ

---

[٢٨] انظر: اللغة والإبداع الأدبي، ١٤٢. وانظر في توظيف الشعراء للطباعة. الدكتور محمد عبد المطلب، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٥م، ٤٦، وانظر كذلك للدكتور محمد عبد المطلب: مناورات الشعرية، دار الشروق، الطبعة الأولى ١٩٩٦م، ٨٠–٨٤.

[٢٩] انظر في القِيَم الأسلوبية للتكرار المُفرد: اللغة والإبداع الأدبي، ١٣٣–١٣٦، وفي تكرار المركب: السابق، ١٣٦–١٤٢.

[٣٠] انظر: اللغة والإبداع الأدبي، ١٣٤.

[٣١] انظر في ربط «شارل بالي» وقائع التعبير اللغوي بالمضامين الوجدانية: بيير جيرو، الأسلوبية، ترجمة مُنذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري ١٩٩٤م، ٥٤، وانظر: كتابنا «مناهج النقد الأدبي المعاصر. تنظيرًا وتطبيقًا»، ١١٠–١١٢.

صفحةً كاملة أحيانًا، فلا تحتوي إلا على سطرٍ أو سطرَين، وكأن الفراغ يُمثل فضاء النص الذي يُحيط به، ويُضيف إليه كما يأخذ منه. وقد يضيق الفراغ ليشمل سطرًا واحدًا تشغله مجموعة من النقط التي تؤدي مُهمَّة الدوال.

واللافت أن الإبداع كان يتعامَل مع الظاهرة تعاملًا صياغيًّا برغم خلوِّها من الدوال، عندما يفصل بين النقط بعلامات الترقيم التي تقتضي وجود ما تفصل بينه أو تصِله مع غيره. وقد تضيق مساحة الفراغ أكثر لتشغل مساحة دالٍّ واحد أو دالَّيْن. وكل ذلك يُتيح للمُتلقي أن يتدخَّل إبداعيًّا لملء هذه الفراغات حتى يستقيم الناتج الدلالي. ... وتتدخل ظواهر طباعية إضافية في هذا المحور تتَّصِل برسم الكلمات أو الحروف على نحوٍ هندسي ذي مؤشرات لا تغيب عن المُحلل الذي يَعي أهدافهم ومراميهم.»[٣٢]

وأما ما ألحظه على هذه الدراسة، فيتمثل في العنصرَين الآتيين؛ الأول: أن الناقد وسَّع في منطقة الدراسة إذ اعتمد على الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر صلاح عبد الصبور. وهذا الأمر من شأنه أن يُفقد الدراسة كثيرًا من التركيز، ومن ثَمَّ تعرُّضها للنقد؛ لأنه — في رأيي — كلما ضاق مجال البحث خرجت الدراسة على الوجه المطلوب. وأنَّ أوسع مساحةٍ يمكن أن يعتمِد عليها الناقد في دراسته، هو ديوان شعر، وليست الأعمال الشعرية الكاملة.

الأخير: أن الناقد اعتمد في هذه الدراسة على أكثر من عنصر لُغوي مثل التثنية والتأنيث والتصغير والتكرار ... إلخ. وكان الأحرى به أن يكتفي بدراسة أحد هذه العناصر دراسة مُستفيضة؛ ليُضفي على دراسته قدرًا من الفاعلية والتأثير الجمالي.[٣٣]

٢

أما النموذج الثاني الذي أقترِحه للقراءة، فهو القراءة الأسلوبية التي قدَّمها الدكتور محمد عبد المطلب تحت عنوان «تحوُّلات بنية النفي – دراسة أسلوبية في ديوان أحمد سويلم: الشوق في مدائن العشق».[٣٤]

---

[٣٢] انظر: تقابُلات الحداثة في شعر السبعينيات، الهيئة العامة لقصور الثقافة، نوفمبر ١٩٩٥م، ٧٦، ٧٧.

[٣٣] وهذا المأخذ ينسحب على الدراسة كلها. انظر: اللغة والإبداع الأدبي، ٩٣–١٤٨. مما دفعني إلى التركيز على إحدى الظواهر الأسلوبية «بِنية التكرار»، ومناقشتها في هذه الدراسة.

[٣٤] انظر: قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ١٨١–١٩٦.

وفي البداية يربط الدكتور محمد عبد المطلب بين إنتاج المعنى وبين كلٍّ من المُبدع والمُتلقي، حيث يقول: «لقد اتَّجَه الدرس النقدي قديمًا إلى تحديد كيفية إنتاج المعنى اللغوي بوضعه في إطار «النفي والإثبات»، ذلك أن التعامُل باللغة يقتضي حركةً ذهنية أولية تتعلق بمفهوماتٍ تنتمي إلى قصد المُتكلم ثم المبدع، وتظلُّ في دائرة المنطوق بالقوة حتى تخرج إلى حَيز الفعل، وهنا يتَّصِل بها عنصر إضافي يُعطيها طابعًا وجوديًّا أو عدميًّا، على أن يكون في الوعي دائمًا حضور المُتلقي باحتياجاته المعرفية لهذا البناء أو ذاك.»[٣٥]

ثم يركز الدكتور عبد المطلب حديثه على علاقة النص بالمُبدع في حالة الوعي والقصد فيقول: «واتصال الإثبات والنفي بالمُتكلم أو المبدع اتصال تلاحُم ذو طبيعة انفصالية في الظاهر، تتجسَّد في تشكيل صياغي مُميَّز، لكن هذا الانفصال لا يُلغي انتماء الصياغة لمُبدعها، ذلك أن جملة التعامُل اللغوي منشؤها الحركة النفسية من ناحية، والمُدرك العقلي من ناحيةٍ أخرى، وهما بدورهما خاضعان لعملية «الوعي والقصد». وتتركَّز هذه الحركة الصياغية في منطقة «الخبر»، فهو مجال التصوُّرات غير المحدودة، التي تسمح بمجموعةٍ من التحولات العميقة والسطحية تستثير حاسَّة التذوُّق ثم النقد.»[٣٦]

وبعد أن يربط الناقد بين الحركة الصياغية ومنطقة الخبر الذي يُعد مجال التصوُّرات الذهنية، يُبرز خصوصية المبدع بانحرافه بالدوال اللغوية عن مواضعتها المعجمية والخروج بها إلى مواضعات شعرية من خلال ربطها بالسياق فيقول: «والتعامُل الخبري في «الإثبات والنفي» يتَّصِل بالشعرية اتصالًا حميمًا يُتيح للمُحلِّل أن يصِلها بالشاعرية، على معنى أن الكشف التحليلي لبنية الخبر الثنائية يسمح برصد كيفية اتصال الإبداع الشعري بذاتٍ مُعينة ينغلق عليها دون أن يتجاوزها إلى سواها، بل إن الانغلاق هنا قد يصِل إلى درجة «المواضعة» فإذا كانت المواضعة ترتبط بالمفردات وتعليقها بمدلولاتها، فإن «المواضعة الشعرية» ترتبط بالبُنى وكيفية اختيارها من ناحية، ثم كيفية توظيفها داخل السياق من ناحيةٍ أخرى، وعلى هذا يكون للمعنى عمومًا — والشعري خصوصًا — اختصاص بمُبدع دون آخر، أي الأولوية وعدم السبق.»[٣٧]

---

[٣٥] انظر: السابق، ١٨١.

[٣٦] انظر: قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ١٨١.

[٣٧] انظر: السابق، ١٨١، ١٨٢.

وفي أهمية المنهج الإحصائي في هذه الدراسة الأسلوبية، يقول الدكتور محمد عبد المطلب: «إن اختيار هذا الديوان منطقة اختبار لتحوُّلات بِنية النفي يؤكد الحاجة إلى نظرةٍ شمولية تتعامل معه بوصفه دفقةً شعرية واحدة، ولكي يتحقق ذلك لا بد من اعتماد منهج مُحدَّد يساعد على التحليل ثم الكشف. وأعتقد أن التحرك الإحصائي سوف يكون وسيلةً فعالة في تقديم الخطاب تجريديًّا، وهو ما يُتيح للمُتلقي إدراك بُعده الكمِّي تمهيدًا للانتقال به إلى البُعد الكيفي.»[٣٨]

وسرعان ما يدخل الناقد إلى أدوات النفي ودورها المُكثف داخل الديوان ليُعلن عن تكثيف كل أداةٍ على حدة[٣٩] معلقًا على هذا التعامُل مع أدوات النفي بقوله: «ويُلاحظ أن التعامُل المُكثف مع أدوات النفي في النماذج السابقة قد أخذ طابعًا كليًّا له خصوصيته، حيث جاء على نمط رأسي بهدف تحويل الشعرية في منطقة السلب، إلى دفقاتٍ مُتتابعة، تلاحِق بعضها مُجدِّدة مهمة ما يسبقها من ناحية، ومؤكدة لها من ناحية أخرى.»[٤٠] وبهذا استطاع الناقد أن يوظف هذا التكثيف توظيفًا دلاليًّا.

وحين يدرس الدكتور محمد عبد المطلب تحوُّلات هذه البنية، فإنه يدرسها تحت أشكالٍ ثلاثة. أول هذه الأشكال يكمن في امتلاك هذه البنية قدرةً على التعامُل مع الدوال انتقائيًّا. وثانيها: هو تخلُّص هذه الأدوات من مرجعيَّتها المُعجمية وتلبُّسها بدلالاتٍ جديدة تُزيحها جزئيًّا؛ لتصنع أداة ثنائية الوظيفة. وآخرها: هو عمل تلك الأدوات على مُستوَيي الحضور والغياب.

وفي النوع الأول، يُبرز الناقد وظيفة الأداة الانتقائية حيال التعامُل مع المفردات في إيثار بعضها والإعراض عن بعضها الآخر، وذلك من خلال وظيفتها من ناحية، وبُعدها السياقي من ناحيةٍ أخرى. ويستشهد الناقد على هذه الظاهرة بقول أحمد سويلم:[٤١]

ما بيننا مسافة الهمس،
ويقظة النظر ..

[٣٨] انظر: قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ١٨٣.

[٣٩] انظر: السابق، ١٨٧.

[٤٠] انظر: السابق نفسه، ١٨٧.

[٤١] انظر: الأعمال الشعرية (١٩٦٧–١٩٨٧م)، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٢م، ٥٢١.

ما بيننا مسافة .. شديدة القِصَر.
ما بيننا ابتدأ ..
ولن يكون يا أميرتي .. له انتهاء ...

ويُعلق الدكتور محمد عبد المطلب على هذه المقطوعة الشعرية قائلًا: «وجاءت خطة الأداة انتقائية، فتؤثر في بعض المفردات، وتبتعِد عن بعضها الآخر، حيث تسلَّطت فاعلية النفي على جُملةِ كان واسمِها وخبرِها «لن يكون له انتهاء» مُتخطِّية جملة النداء «يا أميرتي»، أي إنها تُحقق ناتجَين على صعيدٍ واحد: نفي الكينونة عن الانتهاء من ناحية، وإثبات الإمارة للموضوع من ناحية أخرى. وعلى هذا تئول البنية العميقة إلى تشكيلٍ صياغي جديد يقول: «لن يكون انتهاء لما بيننا بفاعلية إمارتك على مملكة الحُب المُستكنَّة في ذاتي».»[٤٢]

وإذا كان هذا التأثير قد تمَّ من قِبَل أدوات النفي انتقائيًّا في المفردات التي تلتها، فهي على الجانب الآخر تؤثر انتقائيًّا في المفردات التي تسبقها. يقول أحمد سويلم في «سيف الحب»:[٤٣]

سُحقًا للعالَم إن لم تسْرِ إليه رياح الحب.
سُحقًا للأرض إذا لم تتفجر بالظمأ وبالأشواق.
سحقًا للشمس إذا غابت يومًا
عن حلم العُشَّاق ...

ويعلق الدكتور عبد المطلب على هذه المقطوعة بقوله: «وهنا يتفجَّر المعنى من بنية التكرار «سحقًا» التي تؤدي مُهمتها في توسيع الفضاء الشعري باستدعاء دال غائب ضرورة «سحق» الذي يخلق نوعًا من التجانُس المُتوهَّم بين الغائب والحاضر «سحق سحقًا» حيث تعمل البِنية على إحداث جلبةٍ صوتية تُشير إلى غياب العالم غيابًا مشروطًا. ثم تتداخَل أداة النفي «لم» لتعمل — أيضًا — على تغييب الحب. لكن يلاحظ أن التغييب الثاني هو الفاعل في التغييب الأول، على معنى أن الأداة تنفي العالَم لنفي الحب، وتسمح

[٤٢] انظر: قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ١٨٨.
[٤٣] انظر: الأعمال الشعرية، ٥٣٦.

بحضور العالم عند حضور الحب، أي إن البنية العميقة تقول: «إن لم تسْرِ رياح الحب فسُحقًا للعالم.» ويلاحظ أن أداة النفي قد فقدت جانبًا من مُهمتها الدلالية؛ إذ إن «لم» تعمل على صرْف الزمن إلى المُضي لزومًا، لكن اقترانها بأداة الشرط «إن» أحدث تصادمًا زمنيًّا؛ لأن الشرط يقتضي المُستقبلية، وهذا التصادُم يخلق زمنًا جديدًا للنص، هو زمن التجربة المطلقة.»[٤٤]

ثمَّ يستطرد الناقد قائلًا: «وعلى هذا النحو تؤدي أداة النفي مُهمتها في السطر الثاني، مع مغايرة لها خطورتها في إنتاج المعنى، إذ تحلُّ «إذا» محل «إن»؛ فإذا كان هناك إحساس مُبهم عند الذات بالخوف من فقْد الحب، فإن السطر الثاني يُجلِّي إحساسًا واضحًا بتفجُّر الظمأ والأشواق. وبهذا نكون أمام بناءٍ عميق يجمع بين السطرَين، ويُعلن أن غياب الحب لن يُلغي بحالٍ تفجُّر الظمأ والشوق؛ فهو بديل حاضر حضورًا مؤكدًا يُعوِّض احتمال غياب الحُب.»[٤٥]

وكما تمتلك هذه الأدوات قُدرة على التأثير فيما يَسبقها وما يَلحقها من مفردات، تمتلك كذلك قُدرةً على تحديد مجال عملها في أضيق مساحةٍ تعبيرية مُمكنة. يقول سويلم في «حكايات وادي عبقر»:[٤٦]

صادفني مُرتعش الكفين،
خائر الساقين.
قال: احتمِلْني ياصديقي خطوتَين؛
فإنني أملك أحرفًا بلا عينَين،
وأنت تملك العيون .. والحروف،
والماء .. والشطَّين ..

وهنا يقول الدكتور محمد عبد المطلب: «وطبيعة الاختيار المنوط بالمفردات قد اتكأت على دالٍّ بالِغ التأثير «العين» بوصفه حاملًا بالقوة لإمكانيات اللغة على مستوى التواصُل، وعلى مستوى الخلْق والإبداع، وبوصفه وسيلةَ إدراك العالَم إدراكًا شموليًّا. ومن ثَمَّ كان

[٤٤] انظر: قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ١٨٨، ١٨٩.

[٤٥] انظر: السابق، ١٨٩.

[٤٦] انظر: الأعمال الشعرية، ٥٧٨.

للدالِّ حضور واضح في الديوان حتى بلغ حقلُه ثمانيةً وثمانين دالًّا تجمع بين العين وما يتَّصِل بها. وبهذه المكانة الكمية–الكيفية جاء في السطر الرابع خاضعًا لسطوة أداة النفي «لا» وبرغم فقدِها لوظيفتها النحوية لدخول حرف الجر عليها، فإنها حافظت على أداء مُهمَّتها الدلالية المُحدَّدة لتُعلن عجز اللغة عجزًا مُطلقًا إذا غاب عنها عنصرها الفاعل «الوعي والإدراك» الذي يحمِله دالُّ «العين». وتحديد المُهمة هنا هو الذي حاصر فاعلية الأداة لتُمارِس عملَها في نطاق دالٍّ واحد دون أن تتجاوزه. كما تأكد ذلك بإحاطتها بتركيبَين يكادان يتضافران في بناءٍ واحد قائم على المفارقة والتوازي: «إنني – أملك – أحرفًا» «أنت – تملك – العيون» وهذا التوازي هو الذي أتاح لأداة النفي أن تُفرز فاعليتها برغم مساحتها المحدودة.[٤٧]

أما التحوُّل الثاني، فيتمثَّل في ابتعاد أدوات النفي عن مواضعتها المرجعية وتلبُّسها بدلالاتٍ جديدة تدخُل مع الدلالات الأولى لهذه الأدوات فتخلق أدواتٍ ثنائية الوظيفة، ومن ذلك استدعاء أداة النفي لمُقابِلتها (الإثبات). يقول أحمد سويلم في «الشوق في مدائن»:[٤٨]

يا مولاي الطيب،
ما كنت عصيًّا،
لكنِّي .. علَّمَني عصري أن أدفع عُنقي
من أجل الكلمات.»

ويعلق الناقد على هذه المقطوعة قائلًا: «هنا تتآزر مجموعة عوامل تعمل على استدعاء بِنية الإثبات بديلًا عن بنية النفي؛ لأن نفي العصيان يقتضي على الفور حضور «كنت مُطيعًا». لكن هذا الحضور لا يُحقِّق مجموعة النواتج التي تُقدِّمها بِنية النفي، ذلك أن التركيب الجديد ينصرف زمنه إلى الماضي وحدَه دون إشارةٍ إلى تغيُّر الأحوال في الأزمان التالية، بينما التركيب السالب يجمع زمنَين على صعيدٍ واحد، أحدُهما يتَّصِل بالماضي المُمتد بتأثير فعل الكينونة، والآخر يتَّصِل بزمن الحضور الذي تُفرزه «ما». لكن هذا كله لا يُلغي حضور بِنية الإثبات في المستوى العميق بوصفه ردَّ فعلٍ مباشرًا لبنية السطح.[٤٩]

[٤٧] انظر: قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ١٩٠.

[٤٨] انظر: الأعمال الشعرية، ٥٧١.

[٤٩] انظر: قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ١٩٠.

ويلاحظ تدخل طرف إضافي مؤثر في حضور بِنية الإثبات هو «لكن» في السطر الثالث، حيث تؤدي دورَها في إلغاء طبيعة السلب تحولًا إلى الإثبات، كما أنها تعمل — في نفس الوقت — على استحضار تركيبٍ موازٍ في البنية التحتية يفرض العصيان من «أجل الكلمات» وهنا يحدُث نوع من التصادم التعبيري: «ما كنتُ عصيًّا. كنت عصيًّا»، لكنه يتلاشى بفعل تغايُر الدوافع والمُسبِّبات، أي اختلاف الجهة التي يأتي منها كل ناتج.[٥٠]

وقد تنتقِل هذه التحوُّلات في بنية النفي إلى مناطق دلالية طارئة فتبتعِد نسبيًّا عن حقلها الأصيل، ومن ذلك إحلال التمنِّي في منطقة النفي مع ملاحظة أن التمنِّي ينتسِب إلى البُعد السالب، وإن كان سلبًا أماميًّا في مقابل سلب النفي الذي يؤثر — غالبًا — على نحوٍ تراجُعي. يقول سويلم في «سيف الحب»:[٥١]

يا هذا الليلُ المُمتد ..
أمسك بخناق الظُّلمة لحظات؛
إنَّا ما ذُقنا طعم النوم،
وما خطرت في العينَين الأحلام.»

وهنا يقول الدكتور عبد المطلب: «دالُّ «الليل» — في الأسطر— يُمثل نقطة تفجُّر المعنى؛ فهو ليل خاص بصاحِبه له مواصفات تستمدُّ شرعيتها من تجربته، وأبرزها «الامتداد اللانهائي»، وبهذه المكانة الدلالية سلَّطت عليه الشاعريةُ قوةً ضاغطةً على مستوى الشكل والمضمون «يا» ثم اسم الإشارة «هذا» الذي يستخلِص من مفردات الليل ليلًا بِعينِه هو ليل التجربة الذي يدفع مجموعة المفردات إلى الانتماء إليه والدوران في فلكه، سواء أكانت مفرداتٍ ناقصة الدلالة «يا. هذا» أم مكتملة الدلالة «المُمتد».»[٥٢]

ثم يتابع الدكتور عبد المطلب قائلًا: «ويُنمِّي السطر الثاني دالَّ الليل على نحوٍ آخر، حيث يُحيل امتداده الأفقي إلى حالةٍ رأسية مُركَّزة، وهذا التحوُّل الدلالي سابق على مُسبِّباته التي تشغل السطرَين الثالث والرابع، ذلك أن الليل قد فقد حقيقته الوجودية بوصفِه محلًّا مُختارًا لظاهرتَين تربطانه بمدلوله الوضعي: النوم والأحلام، وقد تمَّ تغييبها تحت

[٥٠] انظر: قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ١٩٠.

[٥١] انظر: الأعمال الشعرية، ٥٣٧، ٥٣٨.

[٥٢] انظر: قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ١٩١، ١٩٢.

سطوة أداة النفي «ما» التي فرضت على السطرَين الآخرَين معنًى بديلًا هو «التمنِّي» الذي يُشبع جانبًا من حرمان الذات من «النوم والأحلام» أي من الليل.»[٥٣]

وقد تعمل التحوُّلات على خلق جدليةٍ بين المنطوق والمفهوم، أي تعلق الدلالة بالمباشر المنطوق من ناحيةٍ وبالمفهوم من ناحيةٍ أخرى، يقول سويلم في «المشنقة»:[٥٤]

مشنقتي،
إني حملتُ في يديَّ موتي .. وانطلقتُ.
أعشق وجهك الذي استوى على سارية الجراح،
لم يقبل السقوط مرةً .. في ألم النواح.

ويعلق الناقد على هذه المقطوعة بقوله: «تُوغِل الأسطر في مغامرةٍ مع المجهول، تتذبذب حركتُها صعودًا وهبوطًا بين الموت بالقوة والحياة بالفعل، ثم تخلُص من ذلك إلى حالةٍ أخرى مُوازية تتذبذب حركتها بين فاعلية الذات الداخلية «أعشق»، ومفعولية الموضوع الخارجية «على سارية الجراح»، حيث تنغلِق بِنية الإثبات في نهاية السطر الثالث، ويحدث التحوُّل الصياغي في مطلع السطر الرابع بتأثير أداة النفي «لم»، التي تُوجِّه طاقتها الدلالية إلى «قبول السقوط» لتَسلُبه إمكانية الحلول في عالَم الذات برغم وجود مُبرِّراتٍ تسمح له بذلك، نتيجة لبلوغ الجراح درجةً تؤذن بالسقوط.»[٥٥]

ثم يستكمل الناقد قائلًا: «ويتدخَّل دالٌّ إضافي في جُملة النفي «مرة» ليُنشئ العلاقة الجدلية التي أشرْنا إليها بين المنطوق والمفهوم؛ إذ يعمل المنطوق على تقليص دائرة النفي وحصرها في نطاقٍ نصِّي ضيق، على معنى أنَّ دالَّ «مرة» يشدُّ إليه كل الطاقة السالبة في «ألَم» دون أن يُجاوِزها. وهنا يأتي دور المفهوم الذي يتحرك حركةً معاكسة فاعلة في توسيع دائرة النفي، وتعليقه بالمُدرَك العقلي متجاوزًا الواقع الصياغي؛ لأن نفي «مرة» يستدعي بالضرورة نفي «أكثر من مرة».»[٥٦]

---

[٥٣] انظر: قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ١٩٢.
[٥٤] انظر: الأعمال الشعرية، ٥٤٣.
[٥٥] انظر: قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ١٩٢.
[٥٦] انظر: السابق، ١٩٢، ١٩٣.

وهذه الجدلية بين المنطوق والمفهوم تكاد تُلغي فاعلية الدال، أو تضعه في منطقة الصفر ليتهيَّأ لأداة النفي أن تُمارس عملَها بشكلٍ مُطلق في رفض «قبول السقوط»؛ لأن محاذيره تتربص بها في نهاية السطر «في ألَم النواح».[٥٧]

وآخر هذه الظواهر الدلالية هي دخول الدلالة من منطقة النفي إلى منطقة المجهول؛ لذلك يتوقَّف المُتلقي أمام هذه البنية مُتردِّدًا بين ما وقع عليه النفي، وما لم يقع عليه. يقول سويلم في «ثرثرة»:[٥٨]

«منذ كان الصباح ..
تُطالِبني وهي في المهد طفلتي الباكية،
أن أجيء إليها بدُميتها .. تتحاور،
تُغمض أعيُنها وتُفَتِّحها،
وتُسِرُّ إليها الأحاديث.»
لم نكن يا صديقة نحيا الطفولة،
أم زمن الأمس مُختلف؟!

وهنا يقول الدكتور محمد عبد المطلب: «تتحرَّك الصياغة حركةً مزدوجة، حيث تتعلق بالماضي وتشدُّه إلى الحاضر، كما تتعلق بالحاضر وتشدُّه إلى الماضي، فتخلق بهذه الازدواجية مُعادلًا يوازي تجربتها خارج إطار الزمن، وهي تجربة تجمع بين الذات وموضوعها في لحظةٍ مُطلقة تختلُّ فيها العلائق التي تربط بينهما. أما المعادل فهو الارتداد إلى واقعٍ زمني لاستعادة علاقةٍ من نوع آخر بين الذات والطفلة حيث تجمعهما علاقة التضايُف، بوصفها علاقةً مُفرغة من هموم الواقع، تُشكل عالمًا من البراءة والسذاجة والطهر.

ودور بنية النفي خالص للطرف الحاضر من التجربة مع سلبه جوهرية المعادل وشحنِه بكلِّ تناقُضات اليوم في مقابل الأمس، لكن جاء دور النفي مُعقدًا غاية التعقيد؛ لأنه قد أدَّى دورَه بالسلب ليضع التجربة في نطاقٍ ضبابي نتيجة لاستدعائها تساؤلًا بلا

---

[٥٧] انظر: السابق نفسه، ١٩٣.

[٥٨] انظر: الأعمال الشعرية، ٥٤٨.

إجابة، فعلى المستوى السطحي يتمُّ نفي معاني الطفولة من علاقة الذات بموضوعها، أما على المستوى العميق، فقد تمَّ استدعاء التساؤل المَبتور؛ إذ انتفت معاني الطفولة بكلِّ هوامشها الدلالية فما هو البديل الذي شكَّل هذه العلاقة؟ إذ بين الطفولة الغائبة والنُّضج الحاضر مراحل زمنية مُشبعة بكثيرٍ من العلاقات التي سكت عنها الخطاب الشعري مُستهدِفًا وضع المُتلقِّي في حالةٍ من التوتر والغموض توازي حالة المُبدع ذاته.»[٥٩]

أما التحوُّل الأخير، فهو عمل هذه الأدوات على مُستويي الحضور والغياب. ويُمكن أن يكون عمل الأداة على المستوى الثاني أبلغ فاعليةً في سلب الدلالة، بخاصة إذا جاء الغياب مُعتمدًا على مؤشراتٍ حاضرة. يقول أحمد سويلم في «ثرثرة»:[٦٠]

نهرك كان الجفاف،
وكنَّا نخاف ..
على فلذات القلوب الضِّعاف ..
وما كان دمعك يفتح باب المطر،
وما كانت الصلوات .. تُجاب،
وما كان نهرُك يمنح وجه الصبايا ابتسامًا،
«ويرسم للغد بيتًا سعيدًا .. وحلمًا ..
وطفلًا!»

وهنا يعلق الدكتور عبد المطلب بقوله: «وكثافة بِنية النفي في الأسطر كانت مؤشرًا على استغراقها للموقف الشعري في مُجمله، وهو ما افتقدناه في السطر الأخير، حيث غابت أداة النفي على المستوى السطحي، لكنها كانت حاضرةً على المستوي العميق، أي أن الصياغة تئول إلى: «وما كان يرسم ...» لكن غياب الأداة حقَّق ناتجَين على صعيدٍ واحد: أحدهما يتساوى مع الأسطر السابقة في مجموعة المفردات التي تُحقِّق للذات واقعًا مريحًا: البيت السعيد – الحلم – الطفل. والآخر يتصادم معها؛ لأنه يُحدِّد إيجابًا نفس المفردات السابقة، ويطرحها بوصفها واقعًا إيجابيًّا يخرج من دائرة التمنِّي إلى دائرة الحلول التنفيذي.»[٦١]

---

[٥٩] انظر: قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ١٩٣، ١٩٤.

[٦٠] انظر: الأعمال الشعرية، ٥٤٥.

ويربط الدكتور محمد عبد المطلب بين أداة النفي في عدم حضورها حضورًا تامًّا وبين بِنية التمنِّي التي تَعني بحضورها غياب ما يُقابلها، فيقول: «وليس من الضروري — في هذا المحور من محاور التحوُّل — أن يكون هناك حضور — من نوع ما — لأداة النفي، لكن العلاقات النَّظمية تعمل على تحويل التركيب من حالة الإيجاب إلى حالة السلب، أي أن حضور الأداة يأتي مُضمرًا ليؤدِّي نفس الدور المزدوج السابق.» ثم يستشهد بقول سويلم في «عناق في الغربة»:[62]

وددتُ لو أنِّي استرحت ساعة،
وأوثقت جواد الشِّعر في شجرة.

ثم يُعلق قائلًا: «يأتي السطر الأول في بناءٍ إيجابي على المستوى السطحي، لكنه يتحرك حركةً مُخالفة على المستوى العميق، يتم فيها جذب أداة النفي المناسبة من الفضاء الشعري ليكون الناتج الصياغي: إني لم استرح ساعة، ولا يمكن بحالٍ إغفال هذا التقدير في إدراك المعنى في السطر؛ لأن بِنية التمنِّي لا تحلُّ في تركيبٍ إلا إذا كان هناك غياب تقديري لُمقابِله.»[63]

وأيضًا يربط الدكتور عبد المطلب بين أداة النفي وبِنية الاستفهام فيقول: «وبنية الاستفهام من البُنى الرئيسية التي تطرح هذا الناتج بكثافةٍ تردُّدية واضحة في الديوان، حيث جاءت البنية مُفرَّغةً من معناها المُعجمي ومشحونة بمعنى النفي الطارئ خمس عشرة مرة، ممَّا يعني أن هذه كانت مُهمتها الشعرية في الخطاب.» ثم يسوق قول سويلم في «وجهًا لوجه»:[64]

مَن له نحتكِم؟
والنهار خُطًى تزدحم ..
والظلام يشدُّ علينا الوساوس،

---

[61] انظر: قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ١٩٤.

[62] انظر: الأعمال الشعرية، ٥٢٩.

[63] انظر: قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ١٩٥.

[64] انظر: الأعمال الشعرية، ٥٥٢.

يحمل أعتى الوصايا .. بأن ينتقِم ..
من تُرانا له نحتكِم.

ويُعلق الدكتور عبد المطلب بقوله: «الدفقة الشعرية هنا مُحكمة الإغلاق بين تساؤلين يضعان الذات في منطقةٍ غائمة، حيث تُحاول إدراك مفردات عالَمها الكئيب، فتهرُب منه فيه، ولا يمكن تحقُّق فاعلية الهروب إلا بسُلطة عُلوية قادرة على إزاحة التشكيل المُدرك بكل نواتِجه التدميرية.

والموقف الغائم هو الذي فرض على الصياغة أن تبدأ حركتها من دائرة التساؤل لتنتهي إلى ما بدأت به، لكن التحوُّل الداخلي قد أزاح المعنى الأول، وأتاح للمعنى الثاني «النفي» أن يشغل هذه المساحة التعبيرية ليُبعِد أي احتمالٍ لوجود هذه السلطة، ومن ثم يكون تغيير الواقع — أو مجرد تعديله — أمرًا غيرَ واردٍ في البدء والختام.»[٦٥] وقد يكون ثمة علاقة بين أداة النفي والفعل الذي يحمل دلالة السلب. وهنا يقول الدكتور عبد المطلب: «وقد يتمُّ إنتاج دلالة النفي بالتعامُل مع صِيغة الفعل إذا جاء مشحونًا بطاقةٍ سالبة مُناسبة، وقد يكون تأثيره في الخطاب أشدَّ فعالية، لا من حيث الناتج فحسب، ولكن من حيث المساحة التعبيرية التي يفرض سطوته عليها.» ويسوق لذلك قول أحمد سويلم في «المشنقة»:[٦٦]

مشنقتي ..
إني أَبَيْتُ أن أعيش كالهوام؛
(آكلُ وأنام،
أُمارس الطقوس ما بين التصاقِ الجسدَين،
أو أرتوي كشهريار مِن فراغ القصِّ،
واختلاف الليل والنهار .. والمابين ..
أو أنظر العالم مِن ثُقْبٍ صغيرٍ بين أصبعين ...)

وعلى هذا المقطع يُعلِّق الدكتور عبد المطلب بقوله: «وحركة المعنى في الأسطر على المستوى الكُلِّي — أو الجزئي — تتلاحَق داخل دائرة السَّلب المُتفجرة من الفعل «أبَيْتُ»،

[٦٥] انظر: قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ١٩٥.

[٦٦] انظر: الأعمال الشعرية، ٥٤٢.

على معنى أنَّ دلالة السلب لا تنتشِر من الفعل إلى مجموعة الأسطر، وإنما كانت الأسطر تتلاحَق لتدخُل هي في دائرته، وهذه الحركة الصياغية العجيبة صنعتها أداة العطف «أو» التي تعمل على شدِّ ما بعدَها إلى ما قبلها على مستوى الدلالة، وعلى مستوى الوظيفة.»[٦٧]

وفي نهاية دراسته لتحوُّلات بِنية النفي في ديوان أحمد سويلم، يُبرز الدكتور عبد المطلب نجاح الشاعر في توظيف هذه البنية توظيفًا نموذجيًّا بقوله: «إن هذه المُتابعة لتحوُّلات بِنية النفي في ديوان «الشوق في مدائن العشق» ليست دراسة في الديوان بقدْر ما كان الديوان منطقةَ اختبارٍ صالحة لها، وجاءت الصلاحية من كون البِنية كانت أداةً شعرية أساسية وظَّفها أحمد سويلم توظيفًا نموذجيًّا، وحقَّق بها أمرَين معًا؛ الأول: الربط بين الجانب المحسوس من صياغته، والجانب الداخلي لحركته الذهنية. الأخير: أنه شكَّل من خلالها صياغةً شعرية تنتمي إليه وتنمُّ عنه بتعامُله مع أدوات النفي في حدودها المُعجمية الضيِّقة وصولًا إلى دَورها السياقي، ومرورًا بتحوُّلاتها الداخلية والخارجية، ووقوفًا عند البدائل التي تؤدي وظيفتها أداءً مُبهرًا.»[٦٨]

وبعد تقديم هذا النموذج التطبيقي، أسوق ما تميَّز به من سِماتٍ في النقاط الآتية:

أولًا: أن الدكتور محمد عبد المطلب ربط في هذه الدراسة — وهذا هو منهجه في دراسته الأسلوبية كلها — بين منهجها الأسلوبي وبين عناصر الإبداع الثلاثة: النص، والمبدع، والمتلقي؛ فمن ناحية النص ينطلِق الدكتور عبد المطلب من النص ذاته بوصفه كيانًا لُغويًّا قائمًا بذاته له خصوصية، وفي الوقت نفسه يرى الدكتور عبد المطلب أن النص علامة بارزة ترتبط بمُبدعٍ بعينِه، كما يُعطي القارئ مكانةً عالية في قراءة النص والتعرُّف على دلالاته المتنوعة بتتبُّع خيوطه اللغوية.

وهنا يُطرَح تساؤل: تحت أي نوعٍ من الأسلوبية نستطيع إذن أن نُصنف هذا النموذج المقروء؟ وقبل الإجابة عن هذا التساؤل، أُناقش — أولًا — أمرًا مُهمًّا: هو أنَّ الاختلاف الظاهر بين المدارس الأسلوبية المتنوعة يُعزى في حقيقته إلى الجوانب التنظيرية، ثم إلى الجذور الفلسفية التي أثَّرَت في نشأة هذه المدارس، وكذلك تبايُنها

[٦٧] انظر: قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ١٩٦.

[٦٨] انظر: السابق، الصفحة نفسها.

في نظرتها إلى اللغة وارتباط ذلك كله باعتماد كلٍّ منها على المنهج العقلي العلمي، أو المنهج المثالي.[٦٩]

لكن ينبغي أن يُدرَك أنَّ هذا الاختلاف سرعان ما يزول في الجوانب التطبيقية. فمثلًا، هل تستطيع أسلوبية «بالي» الوصفية — رغم قِيامها على الكشف عن الطابع الجماعي في جانب الإبداع — أن تُهمِل علاقة النص الشعري بمُبدِعه الذي أنتجه؟ بالطبع لا، وإلا جاءت المباشرة الأسلوبية مُبتسرة. ومعنى هذا أن الاختلاف الموجود بين هذه المدارس يتعلق بمستوى السطح فحسب. أما على مستوى العُمق، فإن هذه المدارس لا بد — قَبِلَتْ هذا أم رفضَتْه — أن تربط بين النصِّ من ناحيةٍ ومُبدِعه ومُتلقيه من ناحيةٍ أخرى.[٧٠]

وحتى لو سلَّمنا جدلًا أن ثمَّة اختلافًا بين هذه المدارس في جانب التطبيق، فيجب أن نضع في الحسبان طبيعة المادة المقروءة، وبخاصة أن هذه المدارس غربية المنشأ. ومن المُسَلَّم به أن الشعر العربي له لُغته الخاصة التي تختلف عن لُغة الشعر الغربي، مما يفرض على الناقد أن يُطوِّع هذه المناهج لمباشرة النص والتعرُّف على جمالياته، ولا يتسنَّى له ذلك إلا بالاعتماد على عناصر الإبداع الثلاثة.

وبعد ذلك يمكن القول إنَّ الدكتور محمد عبد المُطلب عندما يعتمد في دراساته الأسلوبية على تلك العناصر الثلاثة، فإنه يضع بذلك منهجًا يناسِب طبيعة الشعر العربي الحديث، وبخاصة في مرحلة الحداثة وما بعدها، وهو ما يُضفي على هذه الدراسة وغيرها من مثيلاتها قدرًا كبيرًا من الحيوية يُرافقه قدْر أكبر من المصداقية النقدية.

ثانيًا: اعتمد الدكتور عبد المطلب على المنهج الإحصائي، لكنه لم يعتمِد عليه في طبيعته الكمِّية، وإنما استطاع أن يُوظفه في الجانب الكيفي بوصفه منهجًا مساعدًا في الكشف عن الدلالة، بل ربما أصبح عنصرًا فاعلًا في إنتاجها.

ثالثًا: لم يدخل الدكتور عبد المطلب إلى النص بطابعٍ شمولي، بل اكتفى برصد أحد العناصر اللغوية «أدوات النفي» وتتبَّعَها داخل نسيج الديوان مُفسرًا تحوُّلاتها المختلفة

---

[٦٩] انظر في نشأة تلك المدارس النقدية الحداثية على الجذور الفلسفية المثالية والعقلية — العلمية — التجريبية، كتابَنا «مناهج النقد الأدبي المعاصر تنظيرًا وتطبيقًا»، ١٧–٤١.

[٧٠] انظر في مبادئ هذه المدارس الأسلوبية: بيرو جيرو، الأسلوبية، ٥١–٨٨.

طبقًا لسياقاتها المُتعدِّدة. أي أن الناقد اعتمد على ما يمكن أن نُسمِّيَه «ومضة» مُعينة لها صِفة الشيوع داخل الديوان. وهذا الإجراء الأسلوبي له وجاهته؛ فكلَّما انحصر مجال الدراسة في منطقةٍ مُعينة، ازداد تحكُّم الناقد من مادته في تتبُّع هذه المنطقة من ناحية، واتَّسمت دراسته بالتركيز من ناحيةٍ ثانية، ووصل إلى نتائج مرجوة من ناحية ثالثة.

رابعًا: استطاع الدكتور محمد عبد المطلب من خلال كشفه عن تحوُّلات بِنية النفي أن يربط بين الداخل «الحركة الذهنية للمُبدع» والصياغة الخارجية المُتمثِّلة في النص ذاته. ومعنى هذا أنَّ ثمة نوعًا من العلاقة بين النص وبين وعي المُبدع وقصده.

خامسًا: أعطى الناقد — في هذه الدراسة — المبدع حقَّه في التصرُّف في بدائله اللغوية وخروجه بها من دائرتها المُعجمية إلى دوائر دلالية أخرى، وذلك بدخولها في علاقاتٍ تركيبية مع المفردات المجاورة لها، ومن ثَمَّ تأثيرها وتأثُّرها في هذه المفردات وبها. وقد اتضح ذلك جليًّا عندما تعامَلَت أدوات النفي — انتقائيًّا — مع المفردات التي سبقتْها والتي تلتْها، بل والتي كانت تحصرها بين أيديها.

سادسًا: لم يدخل الدكتور محمد عبد المطلب إلى دراسته بفروضٍ مُسبقة، بل جعل للنص الكلمة العُليا فيما وصل إليه من نتائج. ولم يقحم النص بعوامِل خارجية تأبى طبيعتُه طبيعة تلك العوامل، وإنما جعل جُلَّ اهتمامه الانطلاق من النص وليس إليه.

سابعًا: دائمًا ما يُعَضِّد الدكتور محمد عبد المطلب دراساته المتنوعة بالتراث النقدي عند العرب مِثلما فعل في بداية هذه الدراسة.[٧١] وهو في هذا الإطار يُعَدُّ من النقاد الروَّاد الذين يجمعون في دراساتهم بين التراث والمعاصرة.

٣

أما النموذج الثالث الذي أقترحه للقراءة فهو الدراسة التي قدَّمها الدكتور محمد حماسة عبد اللطيف في قراءته لقصيدة «صلاة» للشاعر أمل دنقل.[٧٢] وبعد مقدمةٍ طويلة في الجانب التنظيري أبان فيها عن منهجه في التحليل النصِّي للقصيدة.[٧٣] يُجمِل الناقد إجراءاته المنهجية في التعامُل مع النص الشعري بقوله: «حاولتُ في الصفحات السابقة أن

[٧١] انظر: قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ١٨٢.

أُبيِّن مفهوم التحليل النصي للقصيدة وأوضح المسوغات الداعية إليه في التناول العربي، وأرشح المُرتكزات التي يستنِد إليها، وقد أجملتُ معالِم التحليل النصِّي للقصيدة في النقاط الآتية:

أولًا: التعامل مع القصيدة على أنها نصٌّ واحد، وبِنية فنية لُغوية مُتكاملة لا يُغني جزء منها عن جزءٍ آخر؛ لأن كل جزء يتفاعَل مع الآخر أخذًا وعطاءً في تشكيل دلالته.

ثانيًا: النص الواحد تحكُمه علاقات لغوية ودلالية تعمل على تماسُكه، وترابُط أجزائه. وهذه العلاقات تُكوِّن شبكة نصِّية تُعين على تفسير النص، وهي ما تُسمى «الاتساق».

ثالثًا: الاعتماد على القصيدة وحدَها في استخراج المُعطيات التي تُعين على تفسير النصِّ دون الاستعانة بمساعداتٍ من خارجه، أيًّا ما كانت، على اعتبار أن كل نصٍّ يحمل في تضاعيفه مفاتيح حلِّ ما يُراد حلُّه فيه.

رابعًا: تحليل كل قصيدةٍ على حِدة، وتفسيرها وحدَها في ضوء مُعطياتها التعبيرية الخاصة بها.

خامسًا: الاهتمام بكل عنصرٍ من عناصر مُكونات القصيدة، وبكل ظاهرةٍ فيها مهما بدَت صغيرة، سواء أكانت هذه المُكوِّنات على المستوى الصوتي أم على المستوى الصرفي أم المستوى المُعجمي أم المستوى التركيبي؛ لنرى كيف تعمل هذه المكونات وتلك الظواهر على تكوين النص، وبناء رؤيته الخاصة، انطلاقًا من أنَّ كلَّ مُكوِّن لا بد أن يكون له رصيد من الدلالة حيث تُشكل كل دلالةٍ جزئيةٍ لبنةً من الدلالة الكلية للنص. وأرجو ألَّا أكون مُبالغًا إذا قلت: إنَّ كلَّ قصيدةٍ تكاد تكون لها خصائصها التركيبية الخاصة، وهي «مُتغيرات» تتجلَّى على «ثوابت» من النظام النحوي.

سادسًا: عدم تعميم النتائج التي ينتهي إليها تحليل القصيدة المُعينة، على شعر الشاعر نفسه فضلًا عن شعر شعراء عصره أو جِنس الشعر عامة؛ لأنَّ كل ظاهرة ترتبط بسياقها، وإذا اختلف السياق اختلفت دلالة الظاهرة. ومن هنا يكون تَجدُّد الفن وعدم

---

[٧٢] انظر: الإبداع الموازي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ٢٠٠١م، ٤٤–٦٤.

[٧٣] انظر: الإبداع الموازي، ١٥–٤٥.

تأطيره أو قولبته، ويكون تجدُّد التحليل النصِّي نفسه داخل الإطار العام.»[٧٤] ثمَّ يسوق الناقد النصَّ كاملًا على هذا النحو:[٧٥]

(١) أبانا الذي في المباحث. نحن رعاياك. باقٍ
لك الجبروت. وباقٍ لنا الملكوت. وباقٍ لَمن
تحرس الرَّهبوت.
(٢) تفردتَ وحدَك باليُسر. إنَّ اليمين لفي الخُسْر.
أما اليسارُ لفي العُسر. إلَّا الذين يُماشون.
إلَّا الذين يعيشون يَحشُون بالصحف المُشتراة
العيون .. فيعيشون. إلا الذين يشون. وإلَّا
الذين يُوَشُّون ياقات قمصانهم برباط السكوت!
(٣) تعاليتَ. ماذا يُهمُّكَ مِمن يذُمُّك؟ اليوم يومُك
يرقى السجين إلى سُدَّة العرشِ ..
والعرشُ يُصبح سجنًا جديدًا وأنت مكانك. قد
يتبدلُ رسمُك واسمُك لكنَّ جوهرك الفرد
لا يتحوَّل. الصمتُ وشمُك. والصمتُ وسمُك.
والصمت — حيث التفتَّ — يرين ويسمك. والصمت
بين خيوط يدَيك المُشبَّكتَين المُصمَّغتَين يلفُّ
الفراشة .. والعنكبوت.
(٤) أبانا الذي في المباحث. كيف تموت.
وأُغنية الثورة الأبديَّة
ليست تموت؟!

ويُعلق الدكتور محمد حماسة على اتحاد قوافي الأبيات الأربعة بقوله: «وقد توحَّدت قوافي الأبيات الأربعة «الرهبوت – السكوت – العنكبوت – تموت» وهي قافية مُقيدة بتاءٍ ساكنة مسبوقة بحركة الردف الطويلة «واو المد» وقد تدرَّجت كلمات القافية دلاليًّا،

[٧٤] انظر: الإبداع الموازي، ٤٤، ٤٥.

[٧٥] انظر: الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق، ٢٦٥، ٢٦٦.

فالرهبة تؤدي إلى السكوت وانعدام الحركة، فينسج العنكبوت خيوطَه التي تُعَدُّ شبكةً لاصطياد الفريسة فتُفضي إلى الموت. وهذا المعنى مُستفاد من الوقف على كلِّ كلمةٍ من هذه الكلمات في نهاية كل بيت، وإلا فما معنى اختيار هذه الكلمات للوقف عليها مع أنَّ هناك كلماتٍ أخرى تتفق معها «الجبروت – الملكوت»؟ وما معنى اختيار جملة «وباقٍ لمن تحرس الرهبوت» في آخر البيت الأول؟»[٧٦]

ويُوظف الناقد الجانب الصوتي للقافية توظيفًا دلاليًّا بقوله: «إنَّ القافية تُمثل جانبًا صوتيًّا في القصيدة، وهي أبرز عنصرٍ صوتي فيها. وفي «شعر البيت» يكون دورها ظاهرًا غير خافٍ. أما في «الشعر الحر» أو «شعر التفعيلة» فإن دور القافية قد تغيَّر، فإذا اتَّحدت القافية — مع أنَّ شعر التفعيلة قد تحرَّر من ذلك — كان لاتحادها دلالة خاصَّة. وقد اتَّحدت القافية في هذه القصيدة برغم تباعُد ما بينهما، وبرغم استطالة البيتَين الثالث والرابع، ومع تباعُد ما بينهما كانت القافية تأتي لتُكمِل دورةً واسعة في البيتَين الثالث والرابع، فأشعَرَ اتحاد القافية أننا في الدائرة نفسها، وأنها دائرة مُغلقة لا فكاك منها إلَّا بموت من توجَّهت له القصيدة بالنداء، وقد أكَّدت القصيدة أنَّ الموت له وحدَه؛ لأنَّ «أغنية الثورة الأبديَّة ليست تموت».[٧٧]

وقد ألحَّت القصيدة على هذه القافية، وهيَّأت ذِهن قارِئها في البيت الأول لتلقِّيها وتقبُّلها، بل توقُّع نظيراتها «الجبروت - الملكوت» ولتجعله أيضًا يشعُر أن إيقاع هذه الكلمات بهذه الصيغة هو اللَّحن الأساسي، وهي كلمات — في الوقت نفسه — تُناسِب «الصلاة» لهذا «الإله» الجديد، وقد جاءت جميعها على وزن «الكهنوت».»[٧٨]

وأيضًا وظَّف الناقد التقفيةَ الداخلية للأبيات توظيفًا دلاليًّا. وإذا أخذنا البيت الثاني دليلًا على الطرح، نجده يقول: «وقد اشتمل البيت الثاني في داخله على تقفيتَين داخليتَين؛ أولاهما: السين الساكنة مع الراء المكسورة «اليُسرِ – الخُسْرِ - العُسْرِ» وهي تُذكِّر بسُورتَي الشرح والعصر معًا على هذا المستوى «إنَّ مع العُسْرِ يُسْرًا» و«إنَّ الإنسان لفي خُسْر». وهذا ما يُناسِب جوَّ الصلاة أيضًا. والأخرى هي الشين مضمومةً بضمة طويلة، فالنون مفتوحة «شون» وقد تكرَّرت ستَّ مراتٍ «يماشون – يعيشون – يحشون – فيعيشون – يشون - يوشون» فأوحت بجوِّ الوشاية الخائفة، والوشوشة المذعورة التي انتهت بربط

---

[٧٦] انظر: الإبداع الموازي، ٤٧.

السكون، وساعدت صيغة المُضارع المسند إلى واو الجماعة في هذه الأفعال الستة على تحقيق الإحساس بالتقارُب الصوتي.»[٧٩]

ثم يشرع الدكتور محمد حماسة في إيضاح الدلالة من خلال المستوى التركيبي في منطقة الضمائر وتسلُّطها على القصيدة فيقول: «على المستوى التركيبي نجِد أنَّ ضمير المُخاطَب يستولي على القصيدة من أولها إلى آخرها، فقد نودي في أولها «أبانا ...» وحذْف حرف النداء دلالة على قُرب المُنادى مع تعاليه وتألُّهه، فالقارئ أو المُتلقي لهذه القصيدة لا يستطيع أن يَطرُد عن ذهنه الجملة الأصلية التي حاورتها هذه الافتتاحية وهي «أبانا الذي في السماوات» التي نسختها هذه الجملة بالمباحث، فوضعت المباحث مكان «السماوات» فكأن المباحث هي سماوات هذا الأب المؤلَّه المُنادَى، وأصبحت «أبانا الذي في ...» تأليهًا لهذا المُتعالي المُحتمي بالمباحث الذي يعلم خبايا كلٍّ منَّا ويُحيط به ويُشرف عليه من مباحثه؛ سماواته؛ ولذلك حُقَّتْ له الصلوات.»[٨٠]

ويستخدم الدكتور حماسة المنهج الإحصائي في رصد ضمير الجمع للمُتكلِّمين في مقابل ضمير المخاطب، فيقول: «وعلى حين يتردَّد «ضمير المخاطب» سبع عشرة مرة، ويُنادَى مرَّتَين؛ يأتي في المقابل ضمير جمع المُتكلِّمين أربع مرات، منها مرتان مُضاف إليه الأب فيهما، فالجميع في مِلكيته وتحت سيطرته، ويؤكد هذا «نحن رعاياك»، ويُعلن عن هذا الخضوع التهكمي من أول القصيدة في جملة النداء الأولي وفي الجملة التالية لها. ولكن المرة الرابعة التي يأتي فيها ضمير جمع المُتكلمين مع أنها ترد محوطة بالجبروت والرهبوت مُتوسطة بينهما وهي «وباقٍ لنا الملكوت» تأتي لتؤكد من اللحظة الأولى أيضًا فاعلية هذا الجانب المُستضعف، وبقاء الملكية له برغم القهر والرهبة المسيطرة؛ لأن أصحاب هذا الضمير «لنا» هم الذين يُنشدون أغنية الثورة الأبدية التي ليست تموت، على حين تتوجَّه القصيدة في آخرها إلى هذا القاهر المُتجبر المُستعلي بهذا السؤال «كيف تموت»؟»[٨١]

ثم يُجمل الناقد تعليقه على منطقة الضمائر بقوله: «فالضمائر المُستخدَمة في القصيدة تُمثل قوتَين: إحداهما مُتسلطة مُستعلية قاهرة مستولية، يبحث عن كيفية موتها، والأخرى خفية كامنة لا يظهر منها غير الخضوع الظاهري والعبادة المُعلنة التي

[٧٧] انظر: الإبداع الموازي، ٤٧.

[٧٨] انظر: السابق، ٤٨.

تُخفي ثورة «أبدية» ليست تموت مهما بطشت بها القوة الأولى وتجبَّرت. وهذه القوة الكامنة قد تعلن أحيانًا ذمَّها لهذا المعبود القوي «ماذا يهمُّك ممن يَذمُّك؟» وبرغم ظهور القوة الأولى فهي ضعيفة أوهى من خيوط العنكبوت الذي يُمثلها، وسوف تقضي هذه القوة على نفسها، وإلا فإن القوة الخفية الكامنة ليست تموت، وباقٍ لها الملكوت.»[٨٢]

وعن تركيب الجُمل داخل القصيدة يقول الناقد: «اشتمل البيت الأول على خمس جُمل، الأولى منها ندائية قُصِد بها استعطاف هذا الأب والتوجُّه إليه بالصلاة، وهي مُغلَّفة بسخرية كامنة جاءت من وضع كلمة «المباحث» بدلًا من «السماوات» في الجملة الدينية المأثورة في المسيحية، ولعلَّ في هذا أيضًا إشارة إلى خروجه عن الملَّة أصلًا، وأربع جُمَل اسمية تقريرية مُثبتة جاءت الأولى منها «نحن رعاياك» لتدعم الصلاة الظاهرة المُعلنة، وتؤكد السخرية الكامنة في الجملة الأولى. وأمَّا الجُمَل الثلاث الباقية، فقد اتَّحد فيها الخبر المُتقدِّم «باقٍ ...» وتوزع من له البقاء «لك» و«لنا» و«لمن تحرس»، واختلف المبتدأ المتأخِّر. فللمُخاطَب الجبروت، وللمُتكلِّمين الملكوت، وللغائب المُتخفي المحروس الرهبوت. وبرغم اتفاق الصيغة بين المملوكات الباقية الثلاث بما قد يوحي بعدالة التوزيع فاجأتنا الجُملة الوسطى «وباقٍ لنا الملكوت»؛ إذ كان المُتوقَّع أن يكون الملكوت للأب الذي في المباحث أو لمن يحرسه هذا الأب ويَخصُّه بالرعاية، فكسرت هذه الجملة الرتابة، وأخلفت التوقُّع مرةً أخرى، فإذا كان لهذا الأب ولمن يحرُسه التجبُّر والرهبة فإن الملكوت مع كل هذا وبرغم كل هذا «لنا» نحن غير المُتأهِّلين وغير المحروسين.»[٨٣]

ثم يتابع قائلًا: «إنَّ «مَنْ» اسم موصول مُشترك يصلُح أن يكون للمُفرد والجمع، ويتَّضِح ذلك من خلال الجُملة، وقد حُذف الضمير من جملة الصلة «تحرس» فاحتمل بذلك أن يكون فردًا واحدًا أو أكثر من فردٍ واحد، وأن يكون واحدًا مُتكررًا يستحقُّ الحراسة في هذا الموقع، فهو محروس لَموقعه. ولا تُعنى القصيدة بعدد هؤلاء، وهم على كل حالٍ محروسون بقوَّة هذا الأب «الإلهي» الذي في المباحث والذي يُشدِّد عليهم قبضة

---

[٧٩] انظر: السابق نفسه، ٤٨، ٤٩.

[٨٠] انظر: الإبداع الموازي، ٤٩.

[٨١] انظر: الإبداع الموازي، ٤٩.

[٨٢] انظر: السابق،٥٠.

[٨٣] انظر: الإبداع الموازي، ٥١.

الحراسة، ويَنسج حولهم خيوط الصمت الرهيبة العنكبوتية التي ستقضي عليهم كذلك في النهاية. ومن هنا تؤدي الحراسة إلى الوقوع في المخوف الذي من أجلِه شُدِّدت هذه الحراسة.[٨٤]

وتقديم الخبر في هذه الجُمَل التقريرية الثلاث «باقٍ لك الجبروت، وباقٍ لنا الملكوت، وباقٍ لمن تحرس الرهبوت» يتضمَّن إقرارًا تعبُّديًّا ساخرًا؛ لأن الجملة الاستفهامية الأخيرة في القصيدة «أبانا الذي في المباحث كيف تموت وأغنية الثورة الأبدية ليست تموت؟» تقضي على كل هذه «الصلاة» الخاضعة بضربةٍ واحدة خاطفة سريعة، فهذا «الأب» ممن يجوز عليه الموت، فهو إذن زائف، وليس إلهًا حقيقيًّا، وما الصلاة له إلا ضربٌ من المصالحة الظاهرة التي تسبق الثورة الأبدية التي ليست موتًا، والذي لا يموت هو الذي ينتصِر في النهاية على من يموت. وساعد على ذلك خلو البيت بجُمَله الخمس من الأفعال الأساسية إلا من الفعل «تحرس» الذي جاء صلة الموصول «مَنْ»؛ ولذلك أوحت الجُمَل بأنَّ كلَّ شيءٍ ثابت مُستقر في هذه المرحلة.»[٨٥]

ويدخل الناقد إلى تحليل العلاقات الأفقية والرأسية، فيقول عن العلاقات الأفقية: «على مستوى العلاقات الأفقية يَلفتنا أن الجُمَل في القصيدة قد لجأت إلى التركيب البسيط (المبتدأ + الخبر المفرد) في أربع جُمَل و(الخبر المفرد + المبتدأ) في ثلاث، و(الجملة الفعلية المضارعة المثبتة) في أربع، و(المبتدأ + الخبر الجملة الفعلية المضارعة المنفية) في واحدة. وأمَّا الجُمَل الفعلية، وهي خمس أصلية، فقد جاءت أفعالها كلها أفعالًا قاصرة، أي لازمة.

هذه هي الجُمَل الأساسية، وهناك جُمَل فرعية منها ستُّ جُمَل فعلية مُكمِّلة للموصول، ومنها ثلاث فعلية معطوفة ومنها اثنتان حاليتان إحداهما فعلية والأخرى اسمية أُخْبِر عن المبتدأ فيها بجملة اسمية منفية خبرُها جملة فعلية مضارعة.»[٨٦]

ثم يتابع الناقد قائلًا: «ما الذي يُوحي به قِصَر الجُمَل الاسمية والفعلية الأساسية في هذه القصيدة بالذات؟ إنَّ القصيدة بعنوان «صلاة» وهي صادرة من رعايا للأب الجديد الذي حلَّ بالمباحث بدلًا من السماوات. والجُمَل القصيرة غير المُعقَّدة هي الأشبه بالصلوات،

---

[٨٤] انظر: السابق، ٥١، ٥٢.

[٨٥] انظر: الإبداع الموازي، ٥١، ٥٢. وانظر في تحليل الأبيات الأخرى، ٥٢–٥٥.

[٨٦] انظر: السابق، ٥٦، ٥٧.

والأكثر مناسبةً لها لكي تتلاحَق في وقعِها، وتتتابَع في قراءتها من هؤلاء الرعايا الكثيرين الذين يُردِّدونها في «صلاتهم». وتأتي الأفعال في الجُمَل الفعلية الأساسية — وخاصة ما أُسنِد منها إلى «الأب» المُتوجَّهِ إليه بالصلاة والنداء — أفعالًا قاصرة، فتكشف عن أنَّ هذا الأب عاجز قاصر لا يستطيع عملَ شيءٍ ولا يصدُر عنه فِعل يتعدى ذاته «تفرَّدتَ – تعاليتَ – يتبدل رسمُك – كيف تموت» وكذلك الأفعال التي جاءت في الجمل الفرعية مُسندةً إليه «جوهرك الفرد لا يتحوَّل». وعلى حين جاءت أفعاله هو قاصرة، وقَعَ هو مفعولًا به لفعلَين يوقِعان عليه الهمَّ والذم، وهما مما لا يليق بإلهٍ معبود «ماذا يهمُّك ممَّن يذمُّك؟» والفعل الوحيد الذي وصل منه إلى غيره لم يجئ عن طريقه بحيث يكون هو فاعله، بل جاء من الصمت الذي بين يدَيه المُشبَّكتَين المُصمغتَين، وهو الفعل «يلفُّ الفراشة والعنكبوت» فهو إذن معبود لا يقدر إلَّا على الشر والإهلاك، ولا يمكن أن يصدُر عنه خير أو شيء نافع مُفيد.

ولم تطُل في هذه الجمل إلَّا الجملة التي استُثني فيها «إلَّا الذين يُماشون ... إلخ». غير أنَّ سقوط الأدوات بينها، وتقفيتها الداخلية بمقطعَين صوتِيَّين مُتماثِلَين «شون» أعطيا إحساسًا بالقصر والتلاحُق.»[٨٧]

وفي إطار العلاقات الأفقية، تناول الدكتور حماسة عنصرًا مُهمًّا من عناصر التحليل الأسلوبي وهو كسر قوانين الاختيار. وفي هذا المجال يقول: «وقد كُسِرت قوانين الاختيار مباشرةً في أكثر من مَوضعٍ وأكثر من علاقة، فجاء في علاقة الإسناد «إنَّ اليمين لفي الخُسر» وهذا كَسْر لما هو مألوف دينيًّا عن أصحاب اليمين فدلَّ على أن أصحاب اليمين في شرع هذا المعبود مُختلفون عن غيرهم، فهم خاسرون؛ لأن معبودهم نفسه باطل مآلُه البوار والهلاك. وجاء التضادُّ في طرفي الإسناد بين «اليسار» و«في العُسر» فأحدث مفاجأة، وجاءت المصادمة الواضحة في الإخبار عن «الصمت» بعدَّة أخبارٍ تتابعت وتدرَّجت، فهو «وشم» وهو «وسم» وهو «يَرين ويسمُك» وهو بين يدَيه «يلفُّ الفراشة والعنكبوت». إنَّ هذه المُصادمة في قوانين الاختيار قد كوَّنت صورًا استعارية مقبولة في القصيدة من خلال سياقها الخاص، وهي نفسها جعلت العرش يُصبح سجنًا جديدًا، وجعلت أغنية الثورة ليست تموت.»[٨٨]

[٨٧] انظر: الإبداع الموازي، ٥٧.

[٨٨] انظر: الإبداع الموازي، ٥٨.

ثم يستكمل قائلًا: «وقد نجد كذلك في علاقاتٍ أخرى غير علاقة الإسناد ضروبًا من هذه المُصادمة في قوانين الاختيار المألوفة كتلك التي في علاقة الإضافة في «خيوط يدَيك» ثمَّ «بين خيوط يدَيك» و«رباط السكوت» وكتلك التي نجدها في تعلُّق الجار والمجرور بالفعل مثل «يُوَشُّون ياقات قمصانهم برباط السكوت»، وأثر هذا التعلُّق على وقوع الفعل على المفعول به ومثل «يحشون بالصحف المُشتراة» وأثر تعلُّق الجار والمجرور «بالصُّحف» بفِعله ووقوع هذا الفعل على مفعوله، وتعلُّق الجار والمجرور في جملة «يرقى السجين إلى سدَّة العرش».»[89]

ولم يَفُت الدكتور محمد حماسة أن يتناول بنية الحذف بوصفها إحدى البُنى التي تؤدِّي دورًا فعَّالًا في إنتاج الدلالة، فيقول: «وإذا كانت بعض العناصر النحوية تؤثر بوجودها، فهناك بعضها المحذوف الذي يؤدي حذفه إلى تأثيرٍ آخر كالذي رأيناه في حذف الضمير العائد في «لمن تحرس»، ومثل أيضًا في «إلَّا الذين يُماشون» حيث حذف المفعول به فأفسح مجال المُماشاة، وجعلها تشمل كل من يكون في «المباحث» ومن يتفرد باليُسر مهما يتبدَّل رسمُه واسمُه، بل جعلها صفةً خاصة بهم كأنها أصبحت لهم طبيعةً وسجيَّة. وكذلك حذف ما يتعلق بالفعل «يشون» فلم نتبيَّن — على وجه التحديد — بمن يَشون ولِمن، وحذْف هذا المُتعلق يجعل الوشاية سجيَّة وغاية في ذاتها لهم بسبب ما دُرِّبوا عليه من الخوف والإذعان.»[90]

ثم يتطرَّق الدكتور محمد حماسة عبد اللطيف إلى تحليل العلاقات الرأسية داخل القصيدة، فيقول: «ومن حيث مستوى العلاقات الرأسية، فإنَّ القصيدة — كما رأينا من قبل — مكوَّنة من أربعة أبيات فحسب، كل بيتٍ منها مُكون من عددٍ من الجُمل أشرتُ إليها كذلك، وبداية كل بيت منها مُوجَّه إلى مُخاطَب واحد، فاتحاد جهة الخطاب أدَّى إلى تماسُكها النَّصِّي «أبانا – تفرَّدتَ – تعالَيتَ- أبانا». وكما تماسَكَت أواخِر الأبيات وتدرَّجت دلاليًّا، تماسكَت أوائل الأبيات دلاليًّا كذلك. والقصيدة كلها مكونة من اثنتَين وعشرين جُملة أصلية، اشتملت منها سبع عشرة جُملة على ضمير المُخاطب الذي نودي في أول بيتٍ وآخر بيت، ولم تخلُ من ضميره المباشر سوى خمس جُمَل ترابطت بوسائل

---

[89] انظر: السابق، الصفحة نفسها.

[90] انظر: الإبداع الموازي، ٥٩.

أخرى، أولاها «وباقٍ لنا الملكوت» وقد عُطِفَت على سابقتها المُشتملة على ضمير المخاطب بالواو، وعُطِفَت عليها جملة أخرى مُشتمِلة على ضميره كذلك، والجملتان الثانية والثالثة «إنَّ اليمين لفي الخسر. وإن اليسار لفي العسر» وقد جاءت أولاهما تعليلية لسابِقتها التي اشتملت على ضميرَين للمخاطب نفسه «تفرَّدتَ وحدَك» فتماسكت معها دلاليًّا. وأما الأخرى فقد اشتملت على ضمير المُخاطب بالفحوى والإيحاء؛ لأننا قد نفهم ما استُثنِيَ منها على هذا النحو «إلا الذين يُماشونك، إلا الذين يعشون لك يحشون بالصحف المُشتراة العيون فيعشون عنك، وإلا الذين يوَشُّون ياقات قمصانهم برباط السكوت عنك».»[91]

ثم يقول: «والجملة الرابعة هي «يرقى السجين إلى سدَّة العرش» كأنها مُشتملة أيضًا على ضمير المُخاطب، لأنها في معنى «يرقى سجينك» والألف واللام في العربية تنوب مناب الضمير كثيرًا. والجملة الخامسة هي «والعرش يُصبِح سجنًا جديدًا»، وقد عُطِفَت بالواو على سابقتها، وترابطت معها عن طريق العطف. وإذن يُصبِح النصُّ كله وحدةً واحدة مُتماسكة متلاحمة تُغذِّي دلالات جُمَلِه بعضها بعضًا.»[92]

وأسوق تعليقي على قراءة هذا النموذج في النقاط الآتية:

أولًا: أنَّ الدكتور محمد حماسة عبد اللطيف انطلق في دراسته من النص ذاته بوصفه بِنية لُغوية داخلية بعيدًا عن النواحي الخارجية. وقد أوضح ذلك جليًّا في مُقدِّمته التنظيرية التي استهلَّ بها دراسته هذه، إذ أشار إلى الاعتماد على القصيدة وحدَها في استخراج المُعطيات التي تُعين على تفسير النص دون الاستعانة بمساعداتٍ خارجية أيًّا ما كانت، على أساس أنَّ كل نصٍّ يحمِل في تضاعيفه مفاتيح حلِّ ما يُراد حلُّه. وهو يقترب في ذلك مما قالت به البِنيوية اللُّغوية في مباشرة النصوص.

وما أريد أن أسوقه في هذا المجال، أنَّ مسألة تفسير النص تفسيرًا داخليًّا، وعدم الاستعانة بالخارج، يبدو أنها لم تُفهَم على وجهها الصحيح؛ لأن هذا الاتجاه عندما نادت به مُعظم المناهج النقدية المُعاصرة، كان بمثابة ردِّ فعلٍ لِما سبقها من مناهج كانت تعتمِد في تحليلها للنصوص اعتمادًا كُليًّا على الخارج مثل حياة المؤلِّف، والحالة

[91] انظر: السابق، ٦٠، ٦١.

[92] انظر: الإبداع الموازي، ٦١.

السياسية والاقتصادية والاجتماعية. ومن هنا جاءت تفسيراتها للنصوص الأدبية مجرد نثرٍ للأبيات خالية من أية حساسيةٍ تذوُّقية؛ لذلك فإن هذه الدعوة «تفسير النص من الداخل» لا يجب أن يُفهَم منها أنها تعني انغلاق النصِّ على ذاته، بل كل ما يُراد بها ألا يُقحِم الناقد النص المقروء بتفسيراتٍ خارجية بعيدة عنه. لكن إذا احتاج التحليل إلى الاعتماد على بعض هذه العوامل — على أن تكون عنصرًا مساعدًا فحسب في الكشف عن الدلالة — فهو حقٌّ مشروع. وهذا ما توفَّر في دراسة الدكتور محمد حماسة عبد اللطيف.

ثانيًا: اعتمد الدكتور حماسة على المنهج الإحصائي في بعض المواضع، من مِثل تردُّد ضمير المخاطب سبع عشرة مرة في مقابل ضمير جمع المُتكلِّمين في إيضاح الدلالة.

ثالثًا: اعتمد الدكتور حماسة على مبدأ الانحراف وكسر الاختيار في إيضاح الدلالة. وقد وُفِّق في هذا الاتجاه أيضًا.

رابعًا: استعان الدكتور محمد حماسة بالمستوى الصوتي الذي يُعَد من الركائز الأساسية التي يقوم عليها المنهج الأسلوبي، إذ وظَّف القافية الداخلية للأبيات، وكذلك الخارجية توظيفًا دلاليًّا.

خامسًا: استغلَّ الدكتور محمد حماسة المستوى النحْوي في إبراز الدلالة، إذ قسَّم القصيدة إلى جُمَل، مُبيِّنًا أثر نوع كل جملةٍ سواء أكانت ندائية أم استفهامية، في إنتاج الدلالة، مُعلِّلًا قصر الجُمَل الاسميَّة والفعليَّة الأساسية في القصيدة في إيضاح الدلالة العامة للنص.

سادسًا: استعان الدكتور حماسة في تحليله اللغوي لهذه القصيدة بكلٍّ من المستوى الأفقي والمستوى الرأسي — وهما من إجراءات المنهج البنيوي — ليؤكد أنَّ النص الشعري ما هو إلا سبيكة لُغوية تنشأ بين مفرداتها علاقة داخلية، لا يتسنَّى للمُتلقي الوصول إلى الدلالة النصية إلا بتفسير هذه العلاقات والتعرُّف على مُسبِّباتها؛ وليؤكد تكامُل المناهج الحداثية، وتداخُل إجراءاتها.

سابعًا: أوضح الدكتور محمد حماسة أهمية بِنية الحذف — وهي بنية بلاغية — في إنتاج الدلالة، مثل حذف الضمير العائد في قول دنقل: «لِمن تحرس» و«إلَّا الذين يُماشون» وغيرهما من المواضع الأخرى؛ ليتأكد بذلك بناء الخطاب الشعري الحداثي على جدلية الغياب والحضور، ومدى فاعلية هذه البنية في إنتاج الدلالة.

وأرى أن أُقدِّم نموذجًا آخر للدكتور محمد حماسة عبد اللطيف يؤكد منهجه اللغوي الذي يتَّبِعه في قراءة القصيدة الحداثية. ويتمثَّل هذا النموذج في قراءته العروضية الدلالية لقصيدة «طلل الوقت» للشاعر أحمد عبد المُعطي حجازي.[٩٣]

وأول المُنطلَقات التي انطلق منها الدكتور محمد حماسة لقراءة هذه القصيدة هو البحر العروضي الذي بُنيت عليه، وذلك حين يقول: «وقصيدة «طلل الوقت» تتَّخِذ من بحر الخفيف بوحدته الثلاثية «فاعلاتن مُستفعِلن فاعلاتن» نغمًا أساسيًّا لها، ولكنها تستخدِم هذا البحر بطريقتِها الخاصة في إيقاعٍ جديد يُوحي بالعُمق والامتياح من النبع القديم، كما يُوحي بالجدة والحداثة والتفرُّد في وقتٍ واحد. وهذا الإيقاع ليس مُطَّردًا، وقد قاومت القصيدة هذا الاطراد بعفويةٍ بالِغة ... تستغل القصيدة بحر الخفيف بوصفه النغم الأساسي، وتُنوِّع في إيقاعه، وتستحدِث فيه إيقاعاتٍ جديدة تزيد من جلال هذا النغم وتَوَقُّره الحزين.»[٩٤]

ويشرع الدكتور حماسة في رصيد المُستحدثات العروضية فيقول: ويُمكن رصد هذه المُستحدَثات فيما يأتي: تزيد القصيدة تفعيلة غير التفعيلات الأساسية في هذا البحر «فاعلاتن مُستفعلن فاعلاتن» هذه التفعيلة المُستحدَثة في هذا الوزن هي «فاعلن» وهي — كما ترى — مأخوذة من فاعلاتن، وفاعلاتن هي التفعيلة الأعلى صوتًا في بحر الخفيف؛ لأنها تتكرَّر أربع مراتٍ في النظام العروضي القديم في البيت الواحد، فلو حذفنا جزءها الأخير «تُنْ» صار الباقي «فاعلن» وقد جاءت هذه التفعيلة المُستحدَثة في سطرٍ مُستقل هو السطر الثاني من أول القصيدة مباشرة:

طَلَل الوقت، والطيورُ عليه
وُقَّعُ.

وقد تكرَّر هذا المطلع مرَّتَين أُخرَيَين في القصيدة بالطريقة نفسها بما يوحي في إنشادٍ مكتوب أنَّ القارئ ينبغي أن يقرأ كلمة «وُقَّعُ» بإشباع حركة العين المضمومة فيها، وحدَها، وجاءت هذه التفعيلة «فاعلن» في القصيدة مرة أخرى في كلمة «خلسةً».

[٩٣] انظر: ديوان «طلل الوقت»، الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠١١م، ٥–١٤. وقبل طبع هذا الديوان، نُشِرت هذه القصيدة في جريدة الأهرام بتاريخ ٣١ / ٧ / ١٩٩١م.

[٩٤] انظر: الإبداع الموازي، ٧١، ٧٢.

مُدن في ضحًى بعيدٍ،
كأنَّا مِن ذُرى وقتِنا نُطلُّ عليها
خلسةً.

وفي المُستحدَث الثاني يقول الدكتور حماسة: في العروض التقليدي تُكرَّر تفعيلات بحر الخفيف على هذا النحو:

فاعلاتن مُستفعلن فاعلاتن   فاعلاتن مُستفعلن فاعلاتن

وفي قصيدة «طلل الوقت» جاءت بعض الأبيات على هذا النمط الموروث مثل:

آه لا تُوقِظ الدُّفوف فما آ   نَ لنا بعدُ أن نهُزَّ الدُّفوفا.

ولكن القصيدة، خشية أن يستمرئ القارئ هذا النغم القديم المألوف تُغيِّر في البيت التالي مباشرة:

بين أرواحنا وأجسادنا ينــ   ــكسر الإيقاع فلنبق في العراء وقوفًا.

فعلى حين حافظت على تماثُل القافية (الدفوفا - وقوفًا) بين هذا البيت وسابقِه وتالِيه أيضًا (نزيفًا)، غايرت في توزيع التفعيلات في داخل هذا البيت، فكرَّرت تفعيلة «فاعلاتن» في الشطر الثاني، أو ما يساوي الشطر مرَّتَين في أوله، فجاء على هذا النمط:

فاعلاتن مُتفعلن فاعلاتن   فعلاتن فاعلاتن مُتفعلن فعلاتن

فتعمَّد البيت أن يكون هناك تجاوب بين وزنه ودلالته، فقد «انكسر الإيقاع» حتى يستجيب لانكسار الإيقاع بين أرواحِنا وأجسادنا. ومن المُلاحظ أنَّ انكسار الإيقاع العروضي تطابَق مع التعبير بانكسار الإيقاع في البيت التالي (وهو بيت واحد برغم التوزيع الكتابي). وقد يبلُغ عدد التفعيلات تسعًا، أي بزيادة ثلاثٍ على النظام الموروث:

أيها الوجهُ!
أيها الجسدُ الغضُّ!

أيها الجسد الغامض الذي تسكنه روحي،
وترحل فيه.

وقد يبلغ تسعًا وعشرين كما في البيت الذي يلي البيت السابق مباشرة، وقد شغل في التوزيع الكتابي تسعة أسطر، وهو:

بين وقتَين أيها الجسد الغامض تأتي؛
بين وقتَين شاحبَين.
وهذا سريرُنا خارج الوقت،
وتنضو لي عن غُصنك الرطيب،
كأني أتقرَّى سيرتي في غضونه.
رعشتي الأولي تستفيق،
وآناء من الغبطة الحميمة تنهل،
وأعضاؤُنا الشقيقة تذوي كالرياحين،
وهذا موتي الذي أشتهيه!

ونلاحظ أنَّ الميل إلى جانب «فاعلاتن» أكثر قليلًا من «مُستفعلن»، ولعل ذلك لِما في فاعلاتن من الندب والحسرة المُعلنة بالتأوُّه، ورفع الصوت بالنحيب. وعلى تفاوت ما بين هذين البيتَين في الكم وحَّدت القصيدة بينهما بتوحيد القافية «ترحل فيه – أشتهيه» فجعلتهما وحدتَين تتجاوبان مع وحدات سابقة «ما بين تيهٍ وتيهِ – فسيفساء الوجوه – ويبكي ذويه».[٩٥]

ويناقش الدكتور حماسة المُستحدث الثالث بقوله: «قد تهمل القصيدة مؤقتًا ثلاثية وحدة بحر الخفيف «فاعلاتن مُستفعلن فاعلاتن» وتُزاوج في مواضع منها بين تفعيلتَين فقط، كما زاوجت بين «فاعلاتن مُستفعلن» في:

هل حملنا يوم الخروج سوى الوقت؟
نماشي سرابه!
ونُضاهي غيابه!

[٩٥] انظر: الإبداع الموازي، ٧٢–٧٥.

وقد تعكس تواليهما، وتكررهما فتكون «مستفعلن فاعلاتن» كما في:

رأينا،
كأنَّ سِرب ظِباءٍ،
أو أنَّهُنَّ صبايا
يلُحْنَ عبر المرايا،
أو في قرارة ينبوع، يضطجعن عرايا،
يخلعن فيه شفوفا.

هذا الصنيع في القصيدة يُنوِّع الإيقاع في داخلها هذا التنويع المحسوب، فعلى حين تكون «فاعلاتن مُتفعلن»، نلحظ الانطلاق ثم الانحسار أو الانكسار في «نُماشي سرابَه» و«نُضاهي غيابه» ففي المُماشاة والمُضاهاة براءة الانطلاق وعفويته، ولكن في السراب والغياب ضربًا من الإحباط بضياع هذه المُماشاة، وتلك المضاهاة. وحين تكون «مُتفعلن فاعلاتن» هي المُستخدَمة نلحظ قدرًا من النشوة العارضة «كأن سرب ظباء – أو أنهن صبايا – يلُحن عبر المرايا» ويساعد على ذلك انطلاق الصوت في «صبايا» و«مرايا» في مرَّاتهما المتوالية.»[٩٦]

وأخيرًا يأتي المُستحدَث الرابع الذي يقول عنه الناقد: تُوالي القصيدة في مواضع منها وحدة البحر الخفيف الثلاثية «فاعلاتن مُستفعلن فاعلاتن» في عددٍ من الأسطر، وهذه الأسطر التي راعت فيها هذا النغم:

طلل الوقت والطيور عليه،
شجر راحل ووقت شظايا.
نقطف الوردة التي لا نراها،
نلقط الذكرى كسرةً بعد أخرى،
ونُسوِّي فُسيفساء الوجوه،
في انتظار المعاد أعجاز نخل،
أو ظلالًا في غيبة الوقت ترعى

[٩٦] انظر: الإبداع الموازي، ٧٥، ٧٦.

كلأً ناشفًا ودمعًا نزيفَا.
وطيور بيض تطير الهوينى.
شجر راحل ووقت خبيء،
وطيور بيض تطير الهوينى،
تلقط الوقت في الفضاء العاري!

كل سطر من هذه يساوي — نغميًّا — نصفَ بيتٍ من بحر الخفيف في شكله الموروث، ولَمَّا كانت القصيدة لا تتبع النظام الموروث تبعيةً مُطلقة، بل تُناوشه وتُجاذبه بحيث تتجاوزه ولا تُجانفه، نثرت هذه «الأنصاف» في تضاعيفها ووزعتها توزيعًا يُذكِّر بهذا النغم، ويجعله كاللوحة الخلفية تُرى في المشهد، وتتداخل مع حركة الأشخاص، أو كقرارة الينبوع الصافي تُرى في العمق مُتموجة مع السطح. وهذا مما ساعد على توفُّر هذا النغم الحزين.

هناك تفعيلة واحدة في القصيدة جاءت على «فعلن» في مكان «فاعلاتن» في:

وأسيرات يستغثن بنا.

وهي أيضًا مقطوعة من «فاعلاتن» فليست غريبة عنها أو ناشزة في مواضعها. ولعلَّها هنا تدل على أنَّ الاستغاثة لم تبلغ مداها، فليس من مُجيب.[٩٧]

وأما عن طريقة التقفية التي اتبعتها القصيدة فيقول الدكتور حماسة: «تُساند طريقة التقفية التي اتبعتها القصيدة طريقة التوزيع العروضي فيها؛ إذ تنوَّعت القوافي الأساسية فيها إلى خمسة أنواع، يجمعها كلها المَيل إلى الحركة الطويلة التي تُوحي بالتأوُّه والألم والتوجُّع، فالقوافي جميعها مُطلقة سواء أكان الإطلاق بالفتحة الطويلة (الألف)، أم بالكسرة الطويلة (الياء)، أم الضمة الطويلة (الواو)، والقوافي كلها مُردفة بحرف مدٍّ قبل حرف الروِي، وتنوع هذا الردف بين الألف والواو والياء أيضًا. وقد تعادل الإطلاق بالألف مع الإطلاق بالياء، فهناك ثماني قوافٍ بالألف (مرايا - شظايا - الشظايا - الدفوفا - وقوفا - نزيفا - شفوفا - الوريفا) وهناك ثماني قوافٍ بالياء (وتيه - الوجوه - ذويه - فيه — وترحل فيه - أشتهيه - الأسحار - العاري) وهو أشبه بتعادل الانطلاق

[٩٧] انظر: الإبداع الموازي، ٧٦.

والانكسار الذي تُعبر عنه القصيدة، وإن كانت هناك قوافٍ داخلية مُطلقة بالألف مثل (شذاها - نراها - صبايا - مرايا - عرايا) فهي تميل إلى الانطلاق أو تدعمه، ولكنه — إن صح التعبير— انطلاق حبيس أشبه بطيران طائر في غرفة مُغلقة؛ لأنها في دواخل الأبيات؛ ولذلك فهي — من هذه الوجهة — تميل إلى حالة الانكسار.»[٩٨]

وفي تعانُق التجربة العروضية مع الصورة الافتتاحية يقول الدكتور حماسة: «تتعانق التجربة العروضية بجدَّتها وأصالتها مع الصورة الافتتاحية التي تشدُّ القارئ إلى مخزونه الدلالي عن «الطلل» ولا تلبث أن تفجأه بأنَّ هذا طلل خاص؛ لأنه «طلل الوقت»، فكأنَّ الوقت هو الذي تهدَّم ودرسَت آثاره، وبقِيَ منها ما يمكن أن تقع الطيور عليه:

طلل الوقت، والطيور عليه
وُقَّع.

فالطلل والطيور الوقَّع من الصورة التراثية التي ارتبطت في أذهان قارئي الشعر العربي بالوحشة والحنين إلى «الوقت» الماضي، ورحيل الأهلين والذي لم يُخلِّف سوى الحسرة والشعور بالضياع وفقدان الأنيس. وهكذا تنقلنا افتتاحية القصيدة من أول كلمةٍ فيها إلى جوٍّ مُوحش، وتحمِلنا على المُضي فيها بهذا العبَق المُشبَّع بالأسى ومشاعر الحزن الكامن الأليف، وبالصورة نفسها تُختَم القصيدة إذ تُكرَّر الصورة نفسها في ختامها فتُصر بذلك على حصرنا بهذا الجو المُوحش، وتجعلنا نُدرك أننا في هذه الدائرة نفسها، وتُذكرنا بهذه الصورة نفسها في وسطها.»[٩٩]

ويناقش الدكتور محمد حماسة عنصرًا من أهم عناصر القراءة النصِّية وهو دور النحو في توجيه القراءة، فيقول: «في قصيدة «طلل الوقت» نجد أنَّ المقطع الافتتاحي-الختامي يحتمل وجوهًا من التأويل القرائي المؤسَّس على التوجيه النحوي، سأختار منها الطريقة التي قدمه بها الشاعر:

طلل الوقت، والطيور عليه
وُقَّع

٩٨ انظر: الإبداع الموازي، ٧٧، ٧٨.

٩٩ انظر: الإبداع الموازي، ٧٩.

شجرٌ ليس في المكان.
وجوهٌ غريقةٌ في المرايا،
وأسيرات يستغثن بنا،
شجرٌ راحل، ووقت شظايا.

في هذا المُفتتح ستة أسطر، أولها «طلل الوقت، والطيور عليه» لا يجعلنا ننظر إلى طلل الوقت إلا مَقرونًا بالطيور عليه، فهما مُتلاحمان لا يتجاوران، فطلل الوقت مُلتبس بالطيور التي عليه، وهنا نجد أن الفاصلة بين «طلل الوقت» و«الطيور عليه» قُصِدَ بها أن يقف القارئ على عبارة «طلل الوقت» وقفةَ تأمُّل فحسب لا وقفة نهاية كاملة، فهو إذن وقف على نية الاتصال. من شأن هذه الوقفة أن تُعيد الانتباه إلى هذا التركيب الجديد: الطلل المُضاف إلى الوقت. والوقت مقدار من الزمن، وأكثر ما يُسمَع في الماضي وقد يُستعمل في المستقبل. إنَّ الحدس الشعري يصِل إلى قلب اللغة بنفاذٍ لا يصِل إليه البحث والتحري المنطقي. يقول صاحب اللسان: «وقد استعمل سيبويه لفظ الوقت في المكان تشبيهًا بالوقت في الزمن لأنه مقدار مِثله، فقال: ويتعدَّى إلى ما كان وقتًا في المكان كمِيلٍ وفرسخ.» وهنا في عبارة «طلل الوقت» تداخُل مكاني زماني، فالطلل مكان، والوقت زمان، وقد تداخلا تداخُلًا حميمًا، وهما في الحقيقة كذلك، فلا يُوجَد مكان في غير زمن أو وقت، لكن العبارة الشعرية تنقلنا نقلةً أوسع حيث تجعل شظايا الوقت وبقاياه آثارًا تراها العين، وتؤكد ذلك بأن الطيور شاخصة فوق هذه الآثار المُحطمة المهجورة، ومع ذلك يتعلَّق بها القلب ويهفو إليها الوجدان.»[١٠٠] ثم يسوق الناقد هذا المقطع من القصيدة:

هل حملنا يوم الخروج سوى الوقت؟
نُماشي سرابه!
ونُضاهي غيابه!
هل تبعنا غير الهنيهات نستاف شذاها؟
ما بين تيه وتيه،
نقطف الوردة التي لا نراها.

[١٠٠] انظر: الإبداع الموازي، ٨٠، ٨١. وانظر تفسير بقية السطور الشعرية، ٨١–٨٤.

نلقط الذكرى كسرةً بعد أُخرى،
ونسوِّي فُسيفساء الوجوه.
آه!
لا توقظ الدفوف؛
فما آن لنا بعدُ أن نهزَّ الدفوفا،
بين أرواحنا وأجسادنا ينكسِر الإيقاع؛
فلنبقَ في العراء وقوفا،
في انتظار المعاد أعجاز نخل،
أو ظلالًا في غيبة الوقت ترعى
كلأً ناشفًا ودمعًا نزيفا.

وعن شيوع ضمير الجمع في هذا المقطع يقول الناقد: «يتكثَّف ضمير الجمع في هذا المقطع من القصيدة، ويعرض ألوانًا من الأسى منذ «يوم الخروج»، فلا يحمِل هذا الجمع سوى «الوقت» يُماشي سرابه ويُضاهي غيابه، في التنقُّل من تيهٍ إلى تيه، ويستأنف شذى هنيهات هذا الوقت، ويُصور هذا الجمع لنفسه وردة يقطفها في الخيال، ولا يقتات سوى الذكرى المُبدَّدة التي يلقطها كسرةً كسرة، ويتظاهر بوجوهٍ مستوية مع أنها مِزَق تبدو أجزاؤها مرصوصة بجوار بعضها لا تُخطئها العين.

هذه معاناة جماعية لجماعةٍ ترحل وعينها على مكانٍ خرجت عنه لا يشغلها سوى ذكرى أيامه، وهي تُعِد نفسها للعودة إليه، وتتشوَّف لهذه العودة، قد يُسرع بعضها فيُعلن عن اقتراب هذه العودة المرجوة، فيهتف به هذا الجمع في لوعةٍ «آه لا توقظ الدفوف فما آن لنا بعد أن نهزَّ الدفوفا.»

إنَّ انكسار الإيقاع بين الأرواح والأجساد هو سبب المأساة كلها، وهذا الانكسار قد يكون دالًّا مُتعدِّد الدلالة، إذ يمكن أن يكون مدلولًا محدودًا، ويمكن أن يتَّسِع حتى يشمل كل ما يؤدي عدم التناغُم فيه إلى الاختلال انطلاقًا من الروح والجسد إلى كل ما هو معنوي ومادي في شتَّى مناحي الحياة. ومن هنا يمكن التعدُّد في تأويل القصيدة. لكن يبقى الأهم دائمًا هو التعبير أو البناء اللغوي الذي تسلكه القصيدة، والتكثيف الذي يُوجَد في القصيدة في كسر قوانين الاختيار بدءًا من «طلل الوقت» الذي يفرش مساحةً واسعة من المدلولات التي تستوعِب أشياء كثيرة، ويتوقَّف أحدُها على الاختيار الذي يلجأ إليه المؤوِّل.»[١٠١]

وعن محاولة الجمع استرجاع الوقت يقول الناقد: «إنَّ ثمَّة محاولة حثيثة لاسترجاع هذا «الوقت» وجمع شتاته ... هذه المحاولة تبدأ في المقطع الثاني من القصيدة بمِثل ما بدأت به المقطع الأول. وإذا كان يحمل التمزُّق، والضياع، والأَسْر، والخروج، والذكرى المُبدَّدة، فإن المقطع الثاني يحمل تباشير من الوصول المأمول؛ لأن روائح المدن وأصواتها قد بدأت تأتي إلينا، ونستطيع أن نطَّلِع عليه خلسة. وهناك «طيور بيض تطير الهوينى» وهناك أيضًا «الوقت» في الباحة الظليلة يستعبر في حلمه ويبكي ذويه.

بداية المقطعين واحدة مما يُوحي بأن الحالة ما تزال على ما هي عليه، غير أنَّ هناك بوادر أمل في العودة أو الاقتراب منها مع أنها لم تُحقَّق بعد.»[١٠٢] ثم يسوق الناقد المقطع الثاني من القصيدة:

طلل الوقت، والطيور عليه
وُقَّع.
شجرٌ ليس في المكان، وأصوات تجيء،
وطيورٌ بيض تطير الهوينى.
شجر راحل ووقت خبيء.
مُدُنٌ في ضحًى بعيدٍ،
كأنَّا من ذُرى وقتنا نطلُّ عليها
خلسةً،
وكأنَّا نشمُّ عطرَ بساتينها،
ونسمع من لغو يومِها هَينمات تصدى،
كأزمنة تستيقظ في الوتر المشدود.
كان الصمت يحتدُّ،
وكان الوقت في الباحة الظليلة يستعبر في
حلمه ويبكي ذويه،
ثم يرفَضُّ عن الفردوس المخبَّأ فيه.

[١٠١] انظر: الإبداع الموازي، ٨٤، ٨٥.

[١٠٢] انظر: السابق، ٨٦.

ويقارن الدكتور حماسة بين هذا المقطع وسابقه بقوله: «إن المقارنة بين هذا المقطع وسابقه تَقِفنا على نقاطٍ مهمة تقوم على الاستبدال، فالبداية واحدة، لكن جيء بـ «أصوات تجيء» و«طيور بيض تطير الهوينى» بدلًا من «وجوه غريقة في المرايا» و«وأسيرات يستغثن بنا». وجاء «وقت خبيء» بدلًا من «وقت الشظايا»، فالأصوات التي تجيء مُتواليةً في مجيئها وهي باعثة على شيءٍ من الأنس، وهي ليست أصوات استغاثة على كل حال، والطيور البيض التي تطير الهوينى غير الوجوه الغريقة في المرايا، فهي باعثة على الإحساس بقُرب الوصول إلى اليابسة، والوقت الخبيء غير وقت الشظايا؛ لأن الخبيء يمكن أن يظهر. ومن هنا يُقابل بقية المقطع الثاني بمُدنه التي تبدو في ضحًى بعيد وإمكان الإطلال عليها، واشتمام عطر بساتينها وسماع لغو يومِها ... إلخ. يقابل يوم الخروج والتنقُّل من تيهٍ إلى تيهٍ وانتظار المعاد ... إلخ.

إنَّ أمل العودة يلوح في هذا المقطع الثاني، ولكنها ليست العودة التي يُسببها تغير الأحوال وتحسُّنها، بل هي العودة التي يُسببها الاكتئاب والوحشة من الاغتراب، وهي — على كل حالٍ — أمل في العودة، وليست عودة كاملة.»[١٠٣]

وعن المستوى الإفرادي داخل مفردات القصيدة يقول الدكتور حماسة: «إنَّ المرتكزات الأساسية في هذه القصيدة هي «الوقت» و«الشجر» و«الطيور» سواء ذُكِرَتْ كل منها مُطلقة أو مُقيدة، ومُقترنة أو مُتفرقة، ومُتقاربة أو مُتباعدة. والقصيدة بطبيعة الحال تُضفي على كلٍّ منها دلالات مُتعدِّدة مرتبطة بسياق القصيدة نفسها، وهي دلالات مَرِنة تتشكَّل بحسب الرؤية التي تُوحي بها تراكيب القصيدة؛ ولذلك بدأ المقطع الأول والثاني بالبداية نفسها، وقامت عملية الاستبدال الشعري بتكوين المقطع الثاني بطريقةٍ تجعلنا ننظُر لها في مقارنةٍ مع ملابسات المقطع الأول.»

وعن بداية المقطع الثالث يقول الدكتور حماسة: «في المقطع الثالث تختلف البداية، فلا يبدأ بـ «طلل الوقت» الذي بدأ به المقطعان الأول والثاني، بل بدأ بقَرين الوقت في المُرتكزات الأساسية وهو «الشجر». والشجر نفسه يُوصَف في القصيدة بطريقةٍ تجعله ليس «الشجر» المعهود في واقع الحياة، بل هو شجر خاص بواقع القصيدة. قد يجعلنا هذا الوصف ننظُر إلى هذا الشجر نفسه على أنه «ناس» مُرتحلون، فهو شجر ليس في المكان، وهو شجر راحل، وأخيرًا هو شجر يرسُم الرياح. إن الرياح لا تُرى ولكن يُرى

[١٠٣] انظر: الإبداع الموازي، ٨٧.

أثرها، وأظهر آثار الرياح في حركة الشجر، فكأنَّ الشجر يرسم الرياح لتراها العيون، تظهر صورة «شجر يرسم الرياح» كأنها وحدها لا يُخبر عنها بخبر، بل تتجاوز مع «غيم قزحي مُرصَّع بالعصافير» وهذا جزء من مسلك هذه القصيدة؛ إذ تضع الصور متجاورةً وتبني جزءًا كبيرًا منها بهذا الأسلوب «تجاور الصور» كما بدا ذلك واضحًا في المقطعَين الأول والثاني.»[١٠٤]

ثم يسوق الناقد قول حجازي:

شجرٌ يرسم الرياح،
وغيمٌ قزحي مُرصَّع بالعصافير
رأينا.
كأنَّ سِرب ظباء،
أو أنهنَّ صبايا
يلُحنُ عبر المرايا،
أو في قرارة ينبوع، يَضطجعن عرايا،
يخلعن فيه شفوفا،
يملأن منه أباريق للوضوء،
وينفضن على الماء عُريَهُنَّ الوريفا.
ورأينا،
كأنما سكت الوقت، ثمَّ غاض
كما غاضت البحيرة في الرمل،
وأبقت لنا الحصى والشظايا.

ويعلق الدكتور محمد حماسة على هذا المقطع بقوله: «وسط هذه الرؤية الغائمة التي تختلط فيها الرياح بالغيم، والشجر الذي تظهر عليه آثار الرياح، فهو في مَهبِّها، والعصافير التي تُرصِّع الغيم المُختلط بالشجر؛ وسط هذه الرؤية تظهر «الرؤيا» إذ تجتمع «رأينا وكأن» حيث تدل «رأينا» على شيءٍ من اليقين من الرؤية البصرية أو الرؤيا الحلمية. وتأتي «كأنَّ» لتُحوِّل هذا اليقين إلى حلم؛ ولذلك يختلط سِرب الظباء بالصبايا

[١٠٤] انظر: الإبداع الموازي، ٨٧.

اللائي يَضطجعن عرايا، وهي رؤية تلوح عبر المرايا التي غرقت فيها الوجوه من قبل، وهنا تختلط المرايا بقرارة الينبوع، فالرؤية غائمة لدواعٍ مُتعددة؛ ولذلك بدت كأنها حُلم أو «رؤيا»، فهي حلم بشيءٍ من «النعمة» المُفتقدة والسكينة المأمولة؛ ولذلك رُئيت هذه الصبايا اللائي كنَّ ظباء شبه عرايا مُطمئناتٍ في قرارة هذا الينبوع، يخلعن غلالاتهن الرقيقة، ويملأن من قرارة الينبوع أباريق للوضوء. إنها الأحلام بالسكينة والطمأنينة والاستقرار، وتُكرَّر «رأينا – كأنما» فتؤكد حلمية الرؤية، ويكون المأمول سكوت الوقت. وهو أشبه بالصحو من هذا الحُلم العابر بالسكينة؛ حيث سكت الوقت ثم غاض كما غاضت البحيرة في الرمل، ولم يبقَ إلا الحصى في الأيدي.[١٠٥]

وإذا كان ضمير الجمع هو الذي سيطر على مقاطع القصيدة السابقة، فإن ضمير المُتكلم المفرد هو الذي سيُسيطر على المقطع التالي.» وعن ظهور هذا الضمير يقول الدكتور حماسة: «هو أشبه بحديثٍ إلى النفس؛ فبرغم أنه واحد من المجموع السابق ينزوي ليُخاطب نفسه، وهو له وجه مثل وجوه الجماعة غارِق في المرايا، وله روح وجسد ينكسر الإيقاع بينهما شأن الآخرين، ولكن الخطاب هنا يخصُّ المُتكلِّم وحدَه، فهو يحمل عن الآخرين همومهم ويُعبِّر عنها. يقول حجازي:

أيها الوجه!
أيها الجسد الغضُّ!
أيها الجسد الغامض الذي تسكُنه روحي،
وترحل فيه.
بين وقتين أيها الجسد الغامض تأتي؛
بين وقتين شاحبين،
وهذا سريرنا خارج الوقت،
وتنضو لي عن غصنك الرطيب،
كأني أتقرَّى سيرتي في غضونه،
رعشتي الأولى تستفيق،
وآناء من الغبطة الحميمة تنهلُّ،

[١٠٥] انظر: الإبداع الموازي، ٨٨، ٨٩.

وأعضاؤنا الشقيقة تذوي كالرياحين،
وهذا موتي الذي أشتهيه!»

ويعلق الدكتور حماسة على هذا المقطع بقوله: «لا أدري على وجه التحديد من أين يأتي الشجَن العميق في هذه النجوى؟ هل يأتي من مُخاطبة الوجه، أو مخاطبة الجسد، أو من وصف الجسد مرَّتَين؛ مرة بأنه الجسد الغض، وأخرى تُكرَّر مرَّتَين بأنه الجسد الغامض؟ هل من رحلة الروح في هذا الجسد الغامض؟ هل من إتيان هذا الجسد بين وقتَين شاحبين وكشف غصنه الرطيب؟ هل من تقرِّي السيرة الشخصية في غضونه، أو من استفاقة الرعشة الأولى وانهلال آناء من الغبطة الحميمة، أو من الأعضاء الشقيقة التي تذوي كالرياحين، أو من الموت المُشتَهى؟»

وعن اسم الإشارة في قول حجازي «وهذا موتي الذي أشتهيه» يقول الدكتور حماسة: «إلامَ يُشير اسم الإشارة في «وهذا موتي الذي أشتهيه»؟ إنَّ أقرب مُشار إليه هنا هو استفاقة الرعشة الأولى، وانهلال آناء «أوقات» من الغبطة الحميمة، وذَوْي الأعضاء الشقيقة كالرياحين، وهي تَذوي بسرعة، إنه — إذن — الرفض لكل الأسباب الداعية للهجرة الاضطرارية، والرحيل الذي يدعو إليه اضطراب الأوضاع واختلال المعايير الذي يؤدي إلى انكسار الإيقاع بين الروح والجسد، فترحل الروح رحيلَين: أحدهما في داخل الجسد، والآخر خارج الوقت الذي يصير أطلالًا وشظايا.»[١٠٦]

وعن المقطع الأخير في القصيدة يقول الدكتور حماسة: «يأتي المقطع الأخير في القصيدة فيُعيد بعض الجُمَل في المقطعَين الأول والثاني، ويستبدل أشياء منهما، ويَحسُن أن نقارنه بهما. يقول المقطع الأخير في القصيدة:

طلل الوقت، والطيور عليه
وُقَّع.
شجرٌ ليس في المكان.
نساء يرحلن في الأسحار،
وطيور بيض تطير الهوينى،
تلقط الوقت في الفضاء العاري.

[١٠٦] انظر: الإبداع الموازي، ٩٠.

تتفق المقاطع الثلاثة في «طلل الوقت والطيور عليه وقع. شجر ليس في المكان» بعد هذا في الأول:

وجوه غريقة في المرايا،
وأسيرات يستغثن بنا.
شجر راحل ووقت شظايا.

وفي الثاني:

وأصوات تجيء،
وطيور بيض تطير الهوينى.
شجر راحل ووقت خبيء.

وفي الثالث:

نساء يرحلن في الأسحار،
وطيور بيض تطير الهوينى،
تلقط الوقت في الفضاء العاري.»[١٠٧]

وعن اتفاق البدايات يقول الدكتور حماسة: «اتفاق البدايات دليل على أن الوضع باقٍ على ما هو عليه. وعلى حين كان في المرتَين الأولى والثانية «شجر راحل» وإن اقترن به في المرة الأولى «ووقت شظايا» واقترن به في الثانية «ووقت خبيء»، لم يعُد الشجر راحلًا في المقطع النهائي. وعلى حين كان في المقطع الأول «وجوه غريقة في المرايا – وأسيرات يستغثن بنا» كان في الثاني «وأصوات تجيء – وطيور بيض تطير الهوينى» وكان في الثالث «نساء يرحلن في الأسحار – طيور بيض تطير الهوينى» فكأن الأسيرات فُكَّ أسرهنَّ ورحلنَ في الأسحار مع الراحِلِين، وظلَّت الطيور التي تطير الهوينى، ولكنها وُظِّفَت في آخر القصيدة حيث ظهرت وهي تلقط الوقت في الفضاء العاري. إنه الوقت الذي تشظَّي في المقطع الأول، واختبأ في المقطع الثاني، ها هي الطيور البيض تلقطه، ولعلَّها تحاول جمعَه من جديدٍ وبعث الروح فيه، ويُصبح وقوعها عليه بقصد التقاطه

[١٠٧] انظر: الإبداع الموازي، ٩١.

ولمِّ شتاته. إنَّ الأمل في العودة موجود، وإن كان واهنًا؛ لأن طيوره البيض تطير الهوينى، وطيرانها الهوينى خير من وقوعها وسكونها على كل حالٍ ما دامت الحركة في الطريق الصحيح، فقد تؤدي حركتها إلى جبر «انكسار الإيقاع».»[١٠٨]

وبعد هذه القراءة الثرية التي قدمها الدكتور محمد حماسة عبد اللطيف لقصيدة «طلل الوقت» للشاعر أحمد عبد المعطي حجازي، أسوق تعليقاتي عليها في النقاط الآتية:

أولًا: وُفِّق الدكتور محمد حماسة في توظيف المستوى الصوتي — من خلال البناء العروضي للقصيدة — في إظهار دلالة القصيدة؛ هذه الدلالة التي لا تنتهي بقراءة القصيدة قراءةً واحدة، بل تتعدَّد بكل قراءة ثرية تُقدَّم لها. إن هذه القراءة العروضية الدلالية المُتميزة أثبتت — بما لا يدع مجالًا للشك — أن جماليات التشكيل العروضي للقصيدة الحداثية بما هي عليه من خروج على النمَط المألوف لبناء القصيدة القديمة هي إحدى آليات إنتاج الدلالة في قصيدة الحداثة، ويجِب ألا يُنظَر إلى هذا التشكيل على أنه قالبٌ جافٌّ تُوضَع فيه مفردات التركيب.

ثانيًا: أظهرت القراءة فاعلية محور الاختيار (الاستبدال) في بناء مقاطع القصيدة المختلفة في تَشابُه مفرداتها حينًا واختلافها حينًا من مقطعٍ إلى آخر. يؤكد ذلك قول الدكتور حماسة: «إن المرتكزات الأساسية في هذه القصيدة هي «الوقت» و«الشجر» و«الطيور» سواء ذُكِرت كل منها مُطلقة أو مُقيدة، ومقترنة أو مُتفرقة، ومُتقاربة أو مُتباعدة. والقصيدة بطبيعة الحال تُضفي على كلٍّ منها دلالاتٍ مُتعددة مرتبطة بسياق القصيدة نفسها، وهي دلالات مرِنة تتشكَّل بحسب الرؤية التي تُوحي بها تراكيب القصيدة.»[١٠٩]

ثالثًا: وبالمِثل اتكأ الناقد كذلك على المستوى التركيبي (النحوي) في إبراز الدلالة؛ هذا المستوى الذي يُعطي مفردات التركيب قيمةً لا يمكن الحصول عليها بدونه؛ إذ لا مَزِيَّةَ للكلمة إلا فيما تجاورت به من كلمات. ومن خلال هذا المستوى أقرَّ الدكتور حماسة بوجود وجوهٍ من التأويل القرائي — في المقطع الافتتاحي والختامي — المؤسَّس على

[١٠٨] انظر: الإبداع الموازي، ٩٢.

[١٠٩] انظر: الإبداع الموازي، ٨٧.

التوجيه النحوي. كما استعان الدكتور حماسة بالمنهج الإحصائي في بعض مواضع القراءة.

رابعًا: استعان الدكتور حماسة بأهم مبدأ من مبادئ المنهج السيميولوجي، وهو تعدُّد المدلولات للدال الواحد، وهو ما يؤدي بالضرورة إلى تعدُّد مدلولات القصائد بتعدُّد قراءاتها. يؤكد ذلك التعليق الختامي الذي قدَّمه الدكتور حماسة في نهاية هذه القراءة إذ يقول: «إنَّ قصيدة طلل الوقت — ككل قصيدة عظيمة — لا تُقدِّم معنًى مُحددًا ولا ينبغي لها أن تفعل ذلك، ولكنها تُطلِق في جوِّها عددًا كبيرًا من «الفراشات الدلالية» يستمتع بها القارئ بالجري وراء إحداها ومحاولة التحليق في تتبعها.»[١١٠]

خامسًا: كذلك استعان الدكتور حماسة بأحد مبادئ المنهج البِنيوي، وهو علاقة الأجزاء بعضها ببعض وأثر ذلك في إيضاح الدلالة داخل القصيدة. ويُلحَظ ذلك عند حديثه عن اتفاق بدايات المقاطع، وأثر ذلك على المعنى الكلي للقصيدة، وهو بقاء الوضع على ما هو عليه، وهو إحساس الحزن والألم.

وما أريد قوله في نهاية هذا التعليق: إنَّ الدكتور محمد حماسة قام بقراءة هذا النص قراءةً لغوية من خلال منهجٍ لغوي قائم على التحليل النصي للقصيدة من داخلها. والذي يلفت الانتباه أن الدكتور حماسة لم يفرض على النصِّ منهجًا مُعينًا، بل ترك للنصِّ حرية اختيار المبادئ الإجرائية التي تصلُح للتعامُل معه. فإذا كان منهج القراءة قد أُسِّس على المنهج الأسلوبي في معظم مبادئه الإجرائية — كما أوضحتُ في النقاط السابقة — من استعانة القراءة بالمستوى الصوتي والإفرادي والتركيبي والإحصائي، اتكأ هذا المنهج كذلك على بعض إجراءات المنهج السيميولوجي والبِنيوي؛ مما يدلُّ على أنَّ تداخُل المبادئ الإجرائية لهذه المناهج وتكامُلها في قراءة النص الشعري أكثر من تفرُّقها واختلافها. ويعزو السبب في ذلك إلى حقيقةٍ واحدة وهي أنَّ مناهج النقد الأدبي المعاصر من بنيوية وسيميولوجية وأسلوبية ونظرية التلقي ... وغيرها من المناهج الأخرى؛ مؤسَّسَة على التحليل اللغوي للنص ليس إلا؛ أي إنها تمتاح من معينٍ واحد هو معين لُغة النص، بخلاف المناهج القديمة التي كانت تُعوِّل كثيرًا على العوامل الخارجية للنصِّ

---

[١١٠] انظر: الإبداع الموازي، ٩٢.

الأدبي من حياة المُبدع وحالته النفسية، وكذلك ملابسات الواقع الذي يحياه. والأخطر من ذلك أنها كانت تَعدُّ هذه العوامل من ركائز التفسير.

وما أريد أن أؤكده في نهاية هذا الفصل، أنَّ هذه الدراسات جميعها جاءت مُتنوعة من حيث طبيعتها، الأمر الذي أبرز — بوضوح — فاعلية المنهج الأسلوبي وصلاحيته لدراسة الشعر العربي على مستوى النصِّ الواحد وعلى مستوى الديوان الشعري، وكذلك على مستوى الأعمال الشعرية. مما يُعزِّز مصداقية هذا المنهج ويجعله من أقرب المناهج النقدية لمُباشرة الشعر العربي في مرحلة الحداثة وما بعدَها.

الفصل الرابع

النقد في إطار نظرية التلقي

إن طبيعة القراءات النقدية في هذا الفصل تُحتِّم عليَّ أن أنهج نهجًا جديدًا في القراءة مُغايرًا للفصول الثلاثة السابقة. فإذا كنتُ قد اعتمدتُ في الفصول السابقة على القراءة الفردية للنموذج الواحد، فإنَّ تصميم هذا الفصل يقودني إلى أن أطرح قراءاته النقدية من خلال نماذج مُزدوجة القراءة؛ حتى يتسنَّى لي الكشف عن أوجه الاختلاف في قراءة النص الواحد لدى أكثر من ناقد، وأيضًا ما أفاده هذا الناقد أو ذاك من جماليات التلقي.[1]

ولتحقيق هذا الهدف، سأعتمِد في هذه القراءات التطبيقية على نموذجَين من شعر التفعيلة: الأول هو قصيدة «عابرون في كلام عابر» للشاعر الفلسطيني محمود درويش، وذلك من خلال قراءة الدكتور عبد الله الغذامي، وقراءة الناقد حاتم الصكر. أما النموذج الأخير فهو قصيدة «الأرض» للشاعر نفسه، وذلك من خلال قراءة الناقدة اعتدال عثمان، وقراءة الدكتورة فاطمة طحطح.

١

وفي القراءة الأولى لقصيدة «عابرون في كلام عابر»،[2] يُقسِّم الدكتور عبد الله الغذامي قراءته إلى قسمَين: يضع للأول منهما عنوان «السلاح الجميل» مُستهلًّا هذا القسم بقول الشاعر:

أيها المارُّون بين الكلمات العابرة،

[1] من الكتب المُهمة في هذا الاتجاه: روبرت هولب، نظرية التلقي، ترجمة الدكتور عز الدين إسماعيل، النادي الأدبي بجدة، الطبعة الأولى ١٩٩٤م. وكذلك الدكتور حامد أبو أحمد: الخطاب والقارئ، النسر الذهبي للطباعة، بدون تاريخ.

احملوا أسماءكم وانصرفوا،
واسحبوا ساعاتِكم من وقتنا وانصرِفوا،
واسرقوا ما شئتم من صور، كي تعرفوا
أنكم لن تعرفوا.
كيف يبني حجَر من أرضنا سقف السماء؟

ويستهلُّ الدكتور الغذامي تعليقه على هذا المقطع مُبينًا علاقة التركيب الأول بالعنوان، ومن ثَمَّ أهمية العنوان بالنسبة لقراءة النص بقوله: «وبما أنَّ هذه الجملة هي فاتحة النص، وهي الباب الذي يلِجُ منه القارئ إلى القصيدة، فإنَّ وقوفنا عند هذه الجملة لا بدَّ أن يكون بمقدار أهميتها للنص وللقارئ؛ ذلك لأن العنوان هو بمثابة «الهوية» للقصيدة؛ لأنه — أولًا — يحمل لنا صورة من صور تفسير الشاعر لقصيدته؛ فالعنوان هو آخِر ما يُكتَب من النص الشعري، بعد أن تزول عن الشاعر حالة المخاض الكتابي ويفرغ مما يُسمِّيه «بايرون» بالحِمَم البركانية التي تحمي الشاعر من الجنون.»[٣]

وعن علاقة العنوان بمضمون النص يقول الناقد: «هذا العنوان سوف يكون خلاصةً دلالية لِما يظن الشاعر أنه فحوى قصيدته، أو أنه الهاجس الذي تحوم حوله. فهو — إذًا — يُمثل تفسير الشاعر لنصِّه، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن العنوان هو إعلان عن النص وإشهار له، ويتضمَّن ذلك إغراء القارئ باستقبال النص والدخول إليه. ولا ريب أنَّ الشعراء — عمومًا — يُدركون هذا المعنى الإغرائي ويسعون إليه بإخلاص واعٍ.»[٤]

ويستطرد الدكتور الغذامي في بيان علاقة هذه الجملة الافتتاحية بالنص مَطلعًا وخاتمة بقوله: «وهذه الأخيرة تكرَّرَت خمس مرات، وكانت مطلعًا للقصيدة وخاتمة لها، كما أنها جاءت مطلعًا يتكرر طلوعه في مقاطع القصيدة الأربعة، ومن ثم فإن جملة «أيها المارُّون بين الكلمات العابرة» هي نواة النص وعنصره المُهيمن (أي الصوتيم)،

---

[٢] انظر: هاني الخير، محمود درويش «رحلة عمر في دروب الشعر»، مؤسَّسة علاء الدين للطباعة والتوزيع، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى ٢٠٠٥م، ٩٩–١٠٢.

[٣] انظر: ثقافة الأسئلة، النادي الأدبي الثقافي، الطبعة الأولى ١٩٩٢م، ٤٧، ٤٨. وانظر في قراءة هذا الكتاب: الدكتور حامد أبو أحمد، نقد الحداثة، ١٤٤–١٥٨.

[٤] انظر: السابق، ٤٨.

فهي البداية وهي النهاية وهي مُستهل المقاطع، وهي الجملة التي تُولَد عنها جملة العنوان. أما بقية جُمَل النص فهي تفريع دلالي يَنتُج عن هذه الجملة. ويتطور ويتنوع هذا التشكيل ويظلُّ في دائرة التحولات إلى أن تُصبح الجملة الأولى ناتجًا دلاليًّا بعد أن كانت هي المُولِّدة، وذلك حينما انتهى النص بها فصارت بذلك نتيجةً وقد كانت من قبل مقدمة؛ لذا فإن هذه الجملة هي لُبُّ النص.»[٥]

ولهذه الأهمية يشرع الناقد في تحليل هذه الجملة تحليلًا لغويًّا مقابلًا إيَّاها بتحليل جملة العنوان فيقول: ولن يصعب علينا أن نُدرك أنَّ جملة العنوان هي رديف دلالي يعادل هذه الجملة ويفسرها ويمدُّ من دلالتها، ولكي نُدرك ذلك عيانًا فلنضع الجملتَين معًا وبإزائهما النقيض الدلالي لكل منهما حسب الجدول اللآتي:

الجملة	عابرون في كلام عابر
النقيض	باقون على لغة باقية
الجملة	أيها المارون بين الكلمات العابرة
النقيض	أيها الباقون في «على» اللغة الباقية

ثم يُعلِّق الدكتور الغذامي على هذين الجدولين بقوله: «نُلاحظ من هذَين الجدولَين أنَّ النفيض للجملتَين واحد، ولا يُوجَد اختلاف إلا من حيث التعريف والتنكير حيث تكوَّنت جملة العنوان من عناصر مُنكَّرة، مما يُشير إلى الشمول والإطلاق، ولكن هذا الشمول يتحدَّد ويُقيد داخل النص باستخدام أداة النداء «أيها» التي تقتضي وجود منادٍ مُحدَّد في حدود مدار الصوت، لأننا عادة ننادي من يسمعنا — ولو مجازيًّا أو افتراضيًّا — وهذا التحوُّل من الإطلاق إلى التقييد يعني أن الشاعر قد أحضر المُخاطبين وجعلَهم مادة لصوته وكلماته بعد أن قيَّدهم بأدوات التعريف وطوَّقَهم بكلمات «بين الكلمات»، وهذا هو الفارق الدلالي ما بين جملة النص وجملة العنوان، فارق الشمول والتقييد. ولكنهما جُملتان مُترادفتان مُتكاملتان بعد ذلك.»

[٥] انظر: ثقافة الأسئلة، ٥١.

أما عن النقيض الواحد الذي يُوجَد بين هذَين التركيبَين، فيرصده الدكتور الغذامي في قوله: «ويُوجَد بينهما نقيض واحد يُمثل البديل الغائب عن النص ولكنه حاضر ماثل، من حيث إنَّ النص ليس فيما هو حاضر فقط ولكنه أيضًا فيما هو غائب، ودلالات الغياب ضرورية للنص بمقدار ضرورة الحضور، ونحن لا نفهم هذه فهمًا صحيحًا إلا بتلك.»[٦]

ويرصد الدكتور الغذامي ظاهرة في مُنتهى الأهمية، وهي أنَّ المعنى المُدرَك من الدال الموجود يؤدي بالضرورة إلى استحضار المعنى المضاد (الغائب). ومن ثم تأتي أهمية العلاقة الجدلية بين الحضور والغياب في الدالِّ الواحد. وفي هذا الإطار يقول الدكتور الغذامي: «أما في النص فإنه لا بد من وجود مُعادلة تُعيننا على الفَهم، وذلك بأن نُدرك «نقيض الكلمة» لكي نفهم معناها؛ لأن معنى الكلمة يقتضي شيئين في آنٍ، فهي تثبت مدلولها وفي الوقت نفسه تنفي نقيضها، والعكس في حالة السلب. ولذلك فإن جملة «عابرون في كلام عابر» تقتضي وتحتاج جملة «باقون على لغة باقية»، حيث الأولى تعني اليهود، حسب السياق الذهني للنص، وهو ما يؤيده ويُفضي إليه سياق الدلالات التركيبية في القصيدة حسب إشارات مثل (عشاء راقص – الهيكل العظمي للهدهد – العجل). مع إشارات أخرى ذات دلالةٍ خاصة مثل الفولاذ وقنبلة الغاز والغبار المر وغيرها، مما يُشكل صورةً خاصة لهؤلاء «العابرين» ويقابلهم «باقون على لغة باقية» وهم الفلسطينيون حسب السياق الذهني الذي يويده — أيضًا — سياق النص بما فيه من إشاراتٍ للدم واللحم والمطر والحجَر والقمح، وهي عناصر البقاء في مقابل عناصر العبور والمرور.»

ويُبرز الدكتور الغذامي مضمون النص من خلال تفاعُل هاتَين الجملتين المُتناقضتَين، فيقول في ذلك مُستخدمًا المنهج الإحصائي: «تتردَّد جملة «أيها المارُّون بين الكلمات العابرة» ست مراتٍ في نصِّ القصيدة، وهذا يستدعي — بالضرورة — تكرار الجملة النقيض «أيها الباقون في اللغة الباقية» وهذا يجعل قصيدة محمود درويش تتحرك على مُستوَيَين مُتلاحمين. وهذان المستويان يتصارعان صراعًا مُحتدمًا هو ناتج لذلك التلاحم الإجباري، حيث «المارون/العابرون» هم ظاهر النص وعنوانه وصورته البارزة، بينما «الباقون» هم المستورون في الداخل والمُغَطَّى عليهم، لكن هؤلاء الباقين يتكشفون من داخل النص عبر ما يحملونه من صفاتٍ تتلاحَق في القصيدة وتَبرُز من مقطعٍ إلى مقطع،

[٦] انظر: ثقافة الأسئلة، ٥٢، ٥٣.

فهُم يُمثلون ضمير المُتكلم مع أنهم غائبون عن ظاهر النص وعنوانه.»[٧] ويستدل الناقد على هذا من خلال صراع الصفات الذي يأخذ طابع المواجهة بقول درويش:

احملوا أسماءَكم، وانصرِفوا،
واسحبوا ساعاتِكم من صُور، كي تعرفوا،
واسرقوا ما شئتم مِنْ صور، كي تعرفوا،
إنكم لن تعرفوا.
كيف يبني حجر من أرضنا سقف السماء؟

وهنا يستعين الناقد بالعلاقة بين الدال والمدلول مُوضحًا أنَّ هذه العلاقة هي علاقة انشطارٍ بين المُغتصِب (اليهود) والدوال التي تحمِله. يقول الدكتور الغذامي: «هنا يبدأ الكشف والتعرية، فهؤلاء «المارون/العابرون» يستندون على علاقة مفصولة مع أساسيات الوجود المعيشي. وأول حالات الانفصال تقع ما بين الاسم والمُسمَّى، ما بين الدال والمدلول. وهذه عادة تقوم في الأعيان البشرية على علاقةٍ عضوية، فصلاح الدين يظلُّ هكذا في كل اللغات وفي كل الأزمان، ولن نعرف الرجل إلا باسمه هذا، والاسم هنا علامة عليه ترتبط به ارتباطًا عضويًّا (لا ينفصل). بينما علامته الجنسية «رجل» سيَمَسُّها التغيير من لُغة إلى أخرى، ومن مرحلة من مراحل حياته إلى أخرى (من طفل إلى شابٍّ إلى رجل إلى كهل … إلخ.) في حين يظل اسمه واحدًا ثابتًا. أما أولئك المارُّون فإنهم لا يتَّصِفون بهذه الصفة البشرية؛ ولذلك فإن أسماءهم مفصولة عنهم، ومن أجل ذلك راح الشاعر يدعوهم لأن يحملوا هذه الأسماء ويُلملِموها كالمتاع ثم ينصرفوا: «احملوا أسماءكم، وانصرفوا».»[٨]

وإذا كان هذا الانشطار يبرُز على المستوى الداخلي من علاقة الدال بالمدلول، فثَم انشطار على مستوى الخارج أيضًا. وفي هذا يقول الدكتور الغذامي «… مثلما أنهم مُنشطرون من الداخل بانفصال الاسم عن المُسمَّى فإنهم — أيضًا — مفصولون عضويًّا عن «الوقت»، وساعاتهم لا تملك وقتًا ولا ترتبط بوقتٍ خاصٍّ بها. ذاك لأن الوقت يخصُّ «نا» وساعاتهم — إذًا — دخيلة على وقت «نا» ومن كان هذا شأنهم وتلك صفتهم فإنهم

[٧] انظر: ثقافة الأسئلة، ٥٣–٥٥.

[٨] انظر: ثقافة الأسئلة، ٥٦.

لن يملكوا من الأشياء سوى «صورها» والصورة هي ظل الحقيقة، وليست الحقيقة. مما يعني أنهم قوم بلا حقيقة منذ أن كانوا بأسماء مبتورة العلاقة؛ أي بلا أصول، ومنذ أن كانوا لا ينتسبون إلى وقت، مما أفضى بهم إلى مجرد عابرين (مارين) ليس بيدِهم سوى أن يسرقوا الصور. ومَنْ قَبِلَ سرقة الصورة فمعنى ذلك أنه عاجز عن امتلاك الواقع، ولسوف يعرف أنه لن يعرف. وهذه هي غاية الضياع لهؤلاء المُتجرِّدين من الحقيقة، كما تقول الدلالة العامة لهذا المقطع: تجرد المارِّين من الحقيقة، من خلال انفصالهم عن مُسمَّاهم وعن الوقت وعن الواقع (نقيض الصورة).

ثم ينتقل الناقد إلى الطرف الآخر وهم الباقون (الفلسطينيون) مُثبتًا لهم ما هو مَنفي عن الطرف المُضاد لهم فيقول: «وفي مقابل هؤلاء المارِّين نجد «الباقِين» الذين ينتسِب إليهم الوقت «وقتنا» والأرض «أرضنا»، وبما أنهم كذلك أصحاب وقتٍ وأصحاب أرض فإن صِفتهم تتعمَّق في المكان من خلال انتساب الحجر إليهم ومشاركته لهم في البناء «كيف يبني حجر من أرضنا سقف السماء»؟»[9] ثم يسوق الناقد هذا المقطع:

ولنا الماضي هنا،
ولنا صوت الحياة الأول،
ولنا الحاضر، والحاضر، والمستقبل،
ولنا الدنيا هنا ... والآخرة.

ويعلق الدكتور الغذامي على هذا المقطع بقوله: «ويبدو الصوت الشعري قاطعًا في ثِقته بامتلاك الماضي وامتلاك المُستقبل والدنيا وارتباطها جميعًا بالمكان من خلال تكرار الظرف المكاني «هنا»، ولكنه حينما يُشير إلى الحاضر يشعر بأن هذا الحاضر ليس مملوكًا له ملكيةً قاطعة مثل ملكيته للأخريات؛ ولذا فإنه يؤكد على الحاضر بأن يُورِد الإشارة إليه مرةً تلوَ أخرى فيعطف هذا الحاضر على نفسه «الحاضر والحاضر»، مما يعني أن ذلك هو موضوع الصراع والمُداولة الانفعالية، ويُكرِّر لذلك إشارة الملكية «ولنا» أربع مرات في أربعة أبيات، وهي تتكامل مع مُجمَل إشارات الملكية المُتردِّدة في النص اثنتي عشرة مرة «لنا، ولنا، فلنا» مثلما تتردَّد إشارات الإضافة «نا» محتوية للوقت والأرض والبر والبحر والقمح والملح والجرح. وفي هذا ترجمة لحقيقة هؤلاء الباقين

[9] انظر: ثقافة الأسئلة، ٥٦، ٥٧.

في مواجهة المارِّين العابرين.» وليبيِّن الناقد الفارق القاطع بين الوجودَين يسوق قول درويش:

ولنا ما ليس فيكم؛
وطنٌ ينزف شعبًا ينزف؛
وطنًا يصلح للنسيان أو للذاكرة.

ثم يعلق قائلًا: «هذا هو الفاصل ما بين الوجودَين «لنا ما ليس فيكم» إنَّ ما هو ثابت لنا هو بالضرورة مَنفي عنكم، فالثابت لنا هو الوطن الذي ينزف شعبًا.»[١٠]

وفي علاقة المفارقة بين النسيان والتذكر وعلاقة ذلك بالمارِّين والباقين يقول الدكتور الغذامي: «وهذا الشعب ليس ناتجًا سلبيًّا لذلك الوطن فهو شعب يأتي عن نزيف، وهذا النزيف نفسه يتمخَّض عن نزيفٍ آخر يصدُر عنه وطن، فنحن والوطن نزيف ينزف. والحاصل من ذلك النزيف المزدوَج هو هذا الكائن الحي الذي يصلح للنسيان مرة وللذاكرة مرةً أخرى. ولا يصلح للنسيان إلا ما هو مادة صحيحة للذكرى حينما يحدُث تبادل الوظائف وتفاعُلها، فالوطن ينزف شعبًا والشعب ينزف وطنًا، وهما معًا صالحان للنسيان وهما — أيضًا — صالحان للذاكرة في الوقت نفسه. وهذا ما ليس فيكم؛ إذ إنكم لا تصلحون للنسيان، مما يجعل هؤلاء المارِّين خارج إطار الذهن البشري، لأنهم بلا مُسمَّيات منذ أن ابتُذلت أسماؤهم على قارعة الزمن، ولم يعودوا صالحين للنسيان. ولو صلحوا للنسيان لأمكن تذكُّرهم وسيدخلون — حينئذٍ — إلى الذاكرة، ولكنهم غير صالحين لذلك.»[١١]

ويستغل الناقد علاقة الاستحضار التي تجمع بين مدلول الدال الحاضر ومدلول الدال الغائب ليخلُص من ذلك إلى أنَّ دال النسيان لا يعني في حقيقته إلا التذكُّر فيقول: والنسيان هنا معناه التذكار، لأننا لا نقول عن الشيء إنه «منسي» إلا إذا نحن تذكَّرناه، ومجرد اتصاف الشيء بهذه الصفة يقتضي حضوره واسترجاعه، فإذا قلتَ نسيتُ فلانًا، فهذا معناه تذكَّرت فلانًا، لأنه قد حضر في الوجود الذهني، ومن هنا فإن «الوطن» عند محمود درويش صالح للنسيان لأنه مادة من مواد الذاكرة، ونسيانه لا يفضي إلى زواله

[١٠] انظر: ثقافة الأسئلة، ٥٧، ٥٨.

[١١] انظر: ثقافة الأسئلة، ٥٨، ٥٩.

ولكن ذلك يُحيله إلى مرجعية مُوثقة تُمكنه من الحضور في أية لحظة يشعر بفقدانه فيها. وإعلان النسيان هو بمثابة الإعلان عن فقداننا للشيء، ومن ثم شروعنا في البحث عنه، وهذا ما يفعله هذا النص؛ إنه يعلن حالة النسيان فيشرع بالاستذكار. وهذا ما لا يقوى عليه «المارون/العابرون» ولكنَّ «الباقين» هم وحدَهم مَنْ يقوى على ذلك؛ لأن الماضي لهم، ولهم المُستقبل. ومن مَلك هذَين فلا بد أنه سيملك الحاضر. وهذا ما جعل الشاعر يُكرر كلمة الحاضر دون الماضي المقطوع به أو المستقبل المملوك بكل تأكيد.»[١٢]

ويخلُص الناقد من قراءته هذه إلى الحقيقة التي يُريد أن يثبتها النص قائلًا: «تلك دلالات يموج بها النص ويُظهرها مكشوفةً فوق سطحه، ولكنها من هذا التكشف تُفضي إلى ما يمكن أن نُسميه بالحقيقة النصوصية،[١٣] وهي أنَّ هذا النص يتحرَّك من خلال إثبات المَنفي ونفي المُثبت بدءًا من جملة العنوان: «عابرون في كلام عابر» وما يُقابلها وهي جملة النقيض: «باقون على لغةٍ باقية». ثم ما نجده في النص من تتابُع مُتواتر لهذه المعادلة، حسب الجمل الآتية:

ولنا ما ليس يُرضيكم هُنا:
حجرٌ .. أو حجل.
...
فلَنا ما ليس يرضيكم: لنا المستقبل.
...
فلنا ما ليس يرضيكُم هنا، فانصرفوا،
ولنا ما ليس فيكُم: وطنٌ ينزِف شعبًا ينزف؛
وطنًا يصلح للنسيان أو للذاكرة.

تلك هي معادلة التضاد التي تنفي وتُثبت في آنٍ واحد، وكل ما هو «لنا» فهو ليس «لكم»، وهو أيضًا «ليس يُرضيكم». ومن هنا فإن النص قد أتى كله مُتحركًا من خلال إثبات «الملكية» والانتماء للأرض والوقت، ونفي ذلك كله عن «المُخاطبين».»

[١٢] انظر: السابق، ٥٩.

[١٣] التعبير الصحيح «بالحقيقة النصية، أو المنصوص عليها مثلًا»؛ لأنه لا يصح النسب للجمع.

ويستكمل الدكتور الغذامي إظهار هذه العلاقة الضدية لغويًّا بقوله: «منذ أن أصبح الوقت وأصبحت الأرض عضوًا مُضافًا فإن المُضاف إليه قد صار هو المُتكلم، وظلَّ يتكلَّم من خلال النص بصوتٍ واحد هو صوت الجماعة، وفي مقابل ذلك ظل «المارون/العابرون» لا يتكلمون وإنما يستقبلون القول فقط. وظلوا مادةً للكلام وموضوعًا للكشف والتَّعْرية ولكنهم محرومون من حاسة النطق، مما يجعلهم خارج النص وإن كانوا فيه. وخروجهم عن النصِّ وعدم فاعليتهم فيه هو ما جعل الشاعر يصف كلماتهم بأنها عابرة، ومَن صارت كلماته عابرة فهو بالضرورة عابر؛ لأن اللغة هي الوجود الفعلي في النص، فإذا تحوَّل هذا الوجود إلى عبورٍ فهذا معناه زوال الوجود ومروره — كما يقطع النص — ومن هنا فإن ما ثبت نصوصيًّا[١٤] يتحقَّق بعد نفي النقيض «ولنا ما ليس يُرضيكم هنا، فانصرفوا». والانصراف حتميٌّ؛ لأن العابر والمار لا بد أن يئول إلى انصراف مهما مكث.»[١٥]

وبعد تقديم هذه القراءة، أسوق تعليقاتي عليها على هذا النحو:

أولًا: إن الناقد وقف أولًا عند عنوان القصيدة وبيان أهميته، ليس ذلك فحسب، بل أبرز أهمية العنوان في قراءة كل قصيدة. وفي أهمية العنوان في شعر الحداثة يقول الدكتور محمد عبد المطلب: «اللافت أن مجموعة العناوين الشعرية قد دخلت دائرة الإبداعية، على مستوى البناء الشكلي أو مستوى العُمق، حتى لنكاد نفتقِد العناوين ذات الدالِّ الواحد، وأصبح امتداد العنوان ظاهرةً مميزة تسمح له بدخول هذه الإبداعية. وحتى عندما يُؤْثِر المبدع اختيار العنوان في إطار الدالِّ المفرد، فإنه يُلحقه بمذكرة تفسيرية توسِّع من مساحته الصياغية والدلالية .. وقد يستعيض المُبدع عن هذه الإضافة الصيغية بإعطاء الدال المُفرد طاقة تعدُّدية من طبيعة الصيغة التي يبني عليها .. وغالبًا ما تدخُل عناوين الحداثة في إطار الدفقة المُكتملة، لكن اكتمالها لا ينفي ما يُسيطر عليها من عتمة دلالية تتوافَق مع عتمة الخطاب نفسه. أي أنَّ هناك توازيًا بين العناوين والخطابات.»[١٦]

---

[١٤] الصحيح «نصيًّا». انظر: هامش، الصفحة السابقة.

[١٥] انظر: ثقافة الأسئلة، ٥٩–٦١. وانظر في مدح الدكتور حامد أبو أحمد لهذه القراءة: نقد الحداثة، ١٥٧.

[١٦] انظر: مناورات الشعرية، دار الشروق، القاهرة، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٦م، ٧٧، ٧٨.

ويعد العنوان — رغم حدوده الصيغية الضيِّقة — خلاصةَ النص بأكمله؛ لأن المُبدع — كما يقول الدكتور محمد فكري الجزار: «غالبًا ما يضع عنوان مراسلته (نصه) بعد انتهائه منها وتشكُّلها عملًا مكتملًا، بمعنى أنه — إذ يضع العنوان (يُبدِعه) — واقع تحت تأثير العمل نفسه بشكلٍ خاص من الأشكال. وكأنَّ المُرسل يتلقى عمله ليتمكَّن من عنونته.»[١٧]

وحتى إذا فُرِض أن المبدع وضع عنوان قصيدته قبل إبداعها، فلا بدَّ — على أقل تقدير — أن يُراجع هذا العنوان للتأكد من مدى صلاحيته للقصيدة بعد انتهائه منها. ومعنى هذا، أن العنوان هو آخِر ما يُوضَع في العملية الإبداعية، وذلك بخلاف وضعه في عملية التلقِّي؛ إذ إنه أول ما يُواجِه القارئ، ومن خلال فهمه يستطيع القارئ أن يضع بذورًا مبدئية لرحلته التفسيرية.

كما يتميَّز العنوان بجمالياتٍ فنية خاصة، مثلما يتميَّز بذلك النص نفسه. وفي هذا المجال يقول الدكتور محمد فكري الجزار أيضًا: «إنَّ العنوان مراسلة مُستقلة مثلها مثل العمل الذي يُعنونه، ودون أدنى فارق، بل ربما كان العنوان أشدَّ شعريةً وجمالية من عمله في بعض الإبداعات.»[١٨]

ثانيًا: ربط الناقد عنوان القصيدة بجملة التكرار داخل بنائها العام؛ مما أضفى على هذا العنوان مشروعيةً في تغلغُل مضمونه وامتزاجه بمضمون القصيدة كلها.

ثالثًا: اعتمد الناقد في الربط بين العنوان والجملة التكرارية على الجماليات اللغوية. وهذا يعني أنَّ هذه العلاقة لا تظهر على مستوى السطح، بل هي مُتغلغلة داخل النسيج اللغوي للجُملتَين.

رابعًا: اعتمد الدكتور الغذامي في هذه القراءة على أحد إجراءات المنهج البنيوي، وهو جدلية الثنائيات الذي ظهر من خلال فاعلية سياق الحضور والغياب، وكذلك علاقة المفارقة بين الدوال. كما اعتمد في الوقت نفسه على المنهج السيميولوجي من خلال علاقة الانفصال بين الاسم والمُسمَّى المنوط بدالِّ المارين (العابرين). وهذا العنصر الأخير هو ما تتميَّز به القراءة، فقد استطاع صاحبها أن يستغلَّ المناهج النقدية الأخرى

[١٧] انظر: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، ٦١.

[١٨] انظر: السابق، ٣١.

— في بعض إجراءاتها — ويوظفها توظيفًا جماليًّا في إيضاح مضمون القصيدة، مما ينمُّ عن امتلاك الدكتور الغذامي مقدرةً نقدية عالية في قراءة النص الشعري.

أما القراءة الثانية التي أُقدِّمها لهذه القصيدة، فهي قراءة الناقد حاتم الصكر. وأول ما يُطالِعنا في هذه القراءة، أن الناقد اعتمد فيها على الإطار العام الذي أحاط بها، والذي تَمثَّل لدَيه في الامتزاج بين الاتجاهَين الفني والفكري، وكذلك العلاقة التي تجمع بين الداخل والخارج. لذلك يقول الصكر في بداية قراءته: «لا يمكن قراءة قصيدة محمود درويش «عابرون في كلام عابر» دون الإحاطة بإطارٍ يُحيطها بعُنف ويصنع ذاكرتها الخاصة التي يمتزج فيها الفني بالفكري والداخل بالخارج والنص بما حوله. فهي من القصائد التي تندرج تحت صنفٍ من الاستجابة؛ يمتلك قوة المُستجاب له.»[19]

وفي علاقة الخارج بالداخل يقول الناقد: «وإذا كانت الاستجابة — أي وثيقة النص — هي الداخل المُتحقق؛ فإن المُستجاب له، المُغيَّب والمُقصى إلى الخلف أو الهامش؛ هو الخارج الموجود وراء المَلفوظات التي شكَّلت نسيج هذا النص.»[20]

ثم يُبرز الناقد أثر الخارج المُتمثل في الصراع بين الفلسطينيين والاحتلال الصهيوني على الداخل المُتمثل في هذا النص بقوله: «بعد قرابة شهر من اندلاع الانتفاضة الفلسطينية في الأراضي المُحتلة، كتب محمود درويش هذه القصيدة التي تعكس موسيقاها المُندفعة وقوافيها المتكررة؛ انفعاله بالانتفاضة؛ ورهانه عليها في الوقت نفسه. لقد كان الخارج يضغط على الخطاب الشعري ويُوجِّهه، فيُصبح نداؤه أشدَّ من نداء النص، فلا تنجح الصور والتقنيات الفنية في إخفاء المغزى الذي لا تستوعبه إحالات أو إيحاءات أو ظلال، بل يُسمِّي نفسه بمباشرة أنقذها أمران فلم تغرق القصيدة؛ الأول: استنطاق التاريخ الذي يُمثل الماضي والزمن الميت بخرافته «الهيكل العظمي للهدهد». الأخير: السخرية المعهودة في شعر درويش؛ وهي تتجسَّد في المُفارقة الأساسية بين المُخاطَب والمُتكلم؛ وفي التلاعُب بالألفاظ أيضًا.»[21]

ويُعلِّق الناقد على إسناد الشاعر المُخاطبين إلى زمن الماضي بقوله: «إن الشاعر بعد أن اختار زاوية المواجهة بين ضميرَين؛ أعطى للمُخاطَبين كل ما هو عابر يَستند إلى

[19] انظر حاتم الصكر: كتابة الذات، دار الشروق، تموز ١٩٩٤م، ٢٩٠.

[20] انظر: السابق، ٢٩٠.

[21] انظر: السابق نفسه، الصفحة نفسها.

الماضي الذي لا يمكن التوثُّق منه أو الوثوق به. فثمة لهؤلاء المارين: كلمات عابرة وأسماء وساعات وسرقات عديدة وصور. وهي كلها مُستندات وهمية وضعوها «هم» دون سند؛ ولذا فهي قابلة لأن تغيب مرةً واحدة فيختفوا باختفائها. لقد ارتضوا أن يحتلوا «زمننا» بنداء الماضي الذي صاغوه «هم» ثم صدَّقوا أنه حقيقة. ولذا صار من الصعب أن يعرفوا كيف ينهض حجَر من الأرض، ليكون بناءً يعلو حتى يغدو سقفًا للسماء.»

وفي إطار الخارج، يرصد الناقد المواجهة بين المُتكلمِين والمُخاطبِين فيقول: «إن القصيدة بمَقاطعها الأربعة تتَّجِه تدريجيًّا نحو تجسيم المواجهة بين قوة «مُدجَّجة» بالأوهام والأساطير؛ وقوة «عزلاء» تبدأ من حجَر ودمٍ ولحم. ولكن البقاء دومًا للحقيقة التي يُمثلها الجسد المرتبط بالواقع. والمرور المؤقَّت هنا لا يعني الرغبة في إفناء الآخَر، لأنه موجود وحسب، كما أرادت القراءة الصهيونية أن تلخِّص مُشوِّهة عن عمد. إن المرور يعني زوال الوهم وانقراض الأسطورة المنقرضة! حتى وهي تُسلح نفسها في المقطع الثاني بالسيف والفولاذ والنار والدبابة وقنبلة الغاز.»

ويُناظر الناقد بين ضعف المُخاطبين في الخارج وضعفهم في الداخل «النص ذاته» بقوله: «القويُّ ضعيف في القصيدة، كما هو في المواجهة خارجها. ذلك أن العُنف المُواجَه بالدم واللحم والحجَر والمطر؛ عُنف وهمي كالكلمات التي يتسلَّح بها من حفريات الماضي الكاذب. عنف تُواجهه الحرية «أن نحيا كما نحن نشاء» ويرفضه منطق الإيمان بالإنسان الأقوى من كل عنف، والمُتساوي مع سواه بمنطق الطبيعة «علينا ما عليكم من سماء وهواء».»[٢٢]

ويقرن الناقد أفعال المُخاطَبين بأسطورية خطابهم فيقول: «لقد تضافرت «أسطورية» الخطاب الصهيوني ووحشية فِعله العنيف: بناء الهيكل مُجدَّدًا والبكاء بدموع حارة عند حائط المبكى. حتى قبل غسيل الأيدي من المجازر الجماعية. وشحذ الأسلحة المُدمرة التي تبدأ بتكسير الأطراف وهدم البيوت والمزارع ولا تنتهي بقتل الأطفال والعاجزين. الهدهد؛ رسول سليمان إلى رغباته بالفتوحات؛ هيكل عظمي لم يبقَ منه إلا ما يتركه الزمن لجثة مُتفسِّخة.»

وفي تناوله لثنائيات القصيدة يقول الصكر: «أما الفلسطيني — غير المُسمَّى باسمه في القصيدة — فله «حجل» يطير في فضاء الحاضر صوب سماء المُستقبل. حجل

---

[٢٢] انظر في تلك المواضع: كتابة الذات، ٢٩١، ٢٩٢.

وهدهد: مُستقبل وماضٍ. قاتل وقتيل. هم ونحن. تلك ثنائيات القصيدة التي يمكن أن نُضيف إليها عشرات سواها «الحجر والدبابة – السيف والدم – القنبلة والمطر». وهي كلها ثنائيات تتسرَّب من ضميرَين كبيرَين يتصارعان، سمتهما القصيدة في مقطعها الأول: هما المُخاطَبون والمُتكلمون. أنتم ونحن. العابرون والباقون. نابِشو جثث الماضي وهياكله النخرة؛ وبانو المُستقبل وحدائقه المزدهرة.»[٢٣]

ويعزو الناقد جماليات النص إلى مرجعيتها الخارجية، فيقول: «تفضي بنا قراءة الإطار وتحديد المرجع في قصيدة درويش إلى تفهُّم الضجة التي تلت نشرها. وهذا الأثر يُدخلنا مباشرة إلى شِعريتها، أي إلى طرق النظم والتأليف والتعبير فيها، فهي تنتمي إلى مرجعها انتماءً شديدًا لا تتنكَّر له رغم أنها لا تَذكُره صريحًا باسمه. إن الانتفاضة هنا مرجع قوي الحضور. يُهيمن على النص ليحلَّ المرموزات ويجعل عمل الشاعر في الترميز سهلًا وواضحًا. فما بين «أنتم» و«نحن» و«الماضي» و«الحاضر» و«الدبابة» و«الحجر» أشياء كثيرة غير ملفوظة. إلَّا أنَّ انقسام الخطاب تقابليًّا إلى مُتكلِّمين ومُخاطَبين تلخيصًا للمواجهة خارج النص؛ جعل المفردات الأخرى في المقاطع التالية للمقطع الافتتاحي؛ عناصر تدعم الخطاب ولا تُنميه باتجاهاتٍ مفاجئة.»

ثم يوضح الناقد خطأ القراءة الصهيونية لهذا النص بتركيزها على المنتج النهائي، فيقول: «فالنص يُعيد كثيرًا مما يقوله. وذلك حاصل من الإلحاح على المقولة الواحدة بكيفيات مُتعددة. حتى بدا للقراءة الصهيونية أنَّ الشاعر لا يقول قصيدة، بل بيانًا سياسيًّا. وهذا واضح في قيمة القصيدة فنيًّا. فقد وصفها كثيرون ممَّن كتبوا ردود الأفعال المُتشنِّجة بأنها من «الشعر الرديء» وبأنها «خرقاء» وعديمة الذكاء.

وقد ركزت القراءة الصهيونية على الفحوى أو الهدف النهائي؛ ثم بَنَت موقفها المُتشنِّج الداعي إلى إهدار دم الشاعر وقصيدته معًا. وفي سياق هذه القراءة؛ لم يتم الانتباه إلى ما في النص من تقنيات تقِف في مُقدِّمتها: المفارقة؛ فحيث تُوجد قوة غاشمة؛ وُجِد ما يُواجهها رغم أنه لا يمتلك أسلحتها.»[٢٤]

ويُخصص الناقد حديثه في ثنائية السيف والدم، فيقول: «نعود هنا إلى ثنائية السيف والدم مثلًا. فهي تعترف بالتسلُّط المُطلق للقاتل على ضحيته. لكنها تبطن ما

[٢٣] انظر: كتابة الذات، ٢٩٢.

يمكن أن يفعله الدم — دم الضحية — وفي غمرة انهماك المُحتلَّين الحالِمين بقوة التاريخ والحق الإلهي في الأرض؛ نجد انشغال المُتكلمين بالحاضر والمُستقبل.

... لنا المستقبل،
ولنا في أرضنا ما نعمل.

إنَّ المُحتلين يُمثلون سلطة الوهم والأسطورة، بينما يُمثل المضطهدون المنتفضون سلطة الحاضر والمستقبل. وهذا ما لم تُدركه القراءة المضادة للقصيدة. ولم تدرك تلك القراءة طرافة الأسلوب، والسخرية المُتعمَّدة حتى في المطابقات والمجانسات، كقوله:

كي تعرفوا.
إنكم لن تعرفوا ...

أو استخدامه القوافي الداخلية:

من قمحِنا .. مِن مِلحِنا .. مِنْ جُرحنا.

وهو لا يُهمل طاقة الكلمة لإيصال المفارقة المطلوبة، كقوله:

– كالغُبار المُرِّ؛ مرُّوا.
وطنٌ ينزف شعبًا ينزِف،
ذكريات الذاكرة.
حجر .. أو حجل.
ولنا الحاضر؛ والحاضر، والمُستقبل،
وعلينا نحن؛ أن نحيا كما نحن نشاء،
موسيقى المسدس.

وهي صورة للمفارقة الساخرة التي تُميز درويش؛ والتي لا تفلح الترجمة في نقلها إلى العبرية دون شك. رغم ذلك سمح الغاضبون على القصيدة أن يصفوها بالقصور

[٢٤] انظر: كتابة الذات، ٢٩٥، ٢٩٦.

الفني؛ وتَحايَل بعض قارئيها كي يقولوا ذلك؛ ولو باعتبارها دون مستوى شِعره السائد.»[٢٥]

وفي نهاية القراءة يُبرز الناقد مضمون القراءة الصهيونية القاصرة بقوله: «إنَّ القراءة الصهيونية التي تبحث عن نوايا؛ والتي تنطلِق من نوايا سابقة أيضًا؛ لم تستطِع أن تجِد في القصيدة إلا الدعوة إلى رمْي اليهود في البحر وإخراجهم من أرض الأجداد وإبادتهم وإبادة موتاهم أيضًا! وهذه القراءة الساذجة والضجَّة العارمة التي خلقتها القصيدة تؤكدان مُلامَسة القصيدة لجوهر الصراع.»

وأخيرًا يُبرز الناقد رأيه في القصيدة بقوله: «أما نص درويش فقد كان بحقٍّ إعادةً لهيبة الشعر في لحظة الاحتدام؛ حيث غدا الحجر أبلغ المفردات في لغة الصراع من أجل الحرية .. وأقرب أسلحة الإنسان إلى يدَيه اللتَين أطلقَهما في وجه ليل القهر والاحتلال والعبودية.»[٢٦]

كانت هذه هي القراءة التي قدَّمها الناقد حاتم الصكر لقصيدة محمود درويش «عابرون في كلام عابر». وتتميَّز هذه القراءة بالميزات الآتية:

أولًا: أنَّ الناقد استخدمَ في قراءته للنصِّ العلاقة بين «الخارج» المُتمثل في الواقع السياسي والاجتماعي والتاريخي لإنتاج النص، وبين «الداخل» المُتمثل في الجماليات الفنية التي بُنِيَ عليها النص؛ من ذلك استعانته بمبدأ الثنائيات في توجيه الخطاب الشعري وتقسيمه إلى مُخاطَبين ومُتكلِّمين. أي أنَّ الناقد قرأ النص في ضوء سياقه التاريخي، وهو ما يتناسَب مع ما ذهب إليه ياوس في علاقة التاريخ الأدبي بالجمال الفني.

ثانيًا: أنَّ الناقد — وهذا العنصر يُعَد نتيجة للعنصر الأول — أرجَعَ النص إلى مركزٍ خارجي يئول إليه، وهو ما يتناسَب كذلك مع طبيعة الشعر العربي؛ لأن القول بنسفٍ مَرجع النص والعصف بمركزه قول لا يقبله — من وجهة نظري — النقد العربي نهائيًّا.

ثالثًا: أن الناقد قرأ القصيدة بوصفها موازاة فنية نجح درويش في إبداعها بين الواقع المعيش والواقع الفني؛ فالواقع المعيش يؤكد — حتى الآن — ضعف الآخر (الغاصب)

---

[٢٥] انظر: كتابة الذات، ٢٩٦.

[٢٦] انظر: كتابة الذات، ٢٩٧، ٢٩٨.

— رغم ما يبدو عليه من مظاهر القوة والانتصار المُزيف — في مواجهة الأنا (الشعب الفلسطيني). وهذا ما رصدَتْه القصيدة واستنطَقَه الناقد منها.

رابعًا: أن الناقد رغِبَ في التطرُّق إلى القراءة الصهيونية للقصيدة لإبراز سذاجتها ومُغالطتها للأمور وقصور فَهمها لجماليات الشعر العربي، وهو ما جعلها تُوجِّه مدلولات القصيدة حسب ما ترغب، لا كما هو موجود. وقد اتضح ذلك جليًّا في عدم وقوفها على المواجهة الفنية؛ لرغبتها في تناسي هذه المواجهة على أرض الواقع.[٢٧]

٢

ويتمثَّل النموذج الثاني في هذه القراءة النقدية في إطار جماليات التلقِّي في قصيدة «الأرض» للشاعر محمود درويش كذلك.[٢٨] والقراءة الأولى لهذه القصيدة هي قراءة الناقدة اعتدال عثمان.

وتبدأ الناقدة قراءتها بدراسة أصوات القصيدة. وأول ما يُطالِعنا من هذه الأصوات هو صوت الزمن، حيث تقول: «يظهر في المدخل الافتتاحي في القصيدة صوت الزمن (في شهر آذار) الشهر الذي يُحتَفَى فيه بعودة الخصب إلى الأرض، ويرتبط بشعائر كانت تجمع منطقة البحر الأبيض كلها، حيث كانت تُقام احتفالات سنوية لآلهة الخصب، أوزوريس وأدونيس وتموز وأتيس، تميزت بطبيعتها الواحدة واحتفائها — على الرغم من تعدُّد أسماء الآلهة واختلاف تفاصيل الشعائر — بتجدُّد النبات على الأرض في هذا الوقت من العام.

لكن هذا الزمن لا يُطلَق في هذه القصيدة على ذلك الزمن المعروف فحسب: إنَّ «آذار» ليس هو فحسب ذلك الزمن المُطلَق الذي «يأتي إلى الأرض من باطن الأرض» في حدثٍ كوني مُفعم بسرِّ الوجود، لكنه زمن فلسطيني مُحدَّد؛ «في شهر آذار، في سنة الانتفاضة» ما يزال الفلسطينيون يُقيمون له عيد الأرض. ويأتي ذلك الزمن في بُعدِه

---

[٢٧] من الكتب اليهودية التي تناولت الشعر العربي الحديث «الشعر العربي الحديث ١٨٠٠–١٩٧٠: تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي»، س. موريه، ترجمة الدكتور شفيع السيد والدكتور سعد مصلوح، دار الفكر العربي. راجع في نقد هذا الكتاب: الدكتور محمد نجيب التلاوي: نقد المنظور اليهودي لتطور الشعر العربي الحديث، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ديسمبر ١٩٩٥م.

التاريخي الفلسطيني تاليًا على الصوت الأول، أي صوت القرار، فيكون جوابًا للَّحن الأساسي الأول. يُشكِّل الزمن في بُعدَيه جذرًا عميقًا يتغلغل في مقاطع النصِّ ويشدُّه إلى مركزٍ تتجمَّع فيه شبكة العلاقات التي تُنسَج حول الأرض.»

ثم تنتقل الناقدة بعد ذلك لإظهار صوت الأرض، فتقول: «ويدخل صوت الأرض في قرار اللحن الأساسي الثاني ليقول «أسرارها الدموية»، التي تُخاطب بدورها منطقةً مُوغلة في العقل الجمعي، حيث تكمُن ذكرى الأساطير المرتبطة بتخصيب الأرض بدماء الآلهة، وترتبط في الوقت نفسه بأسرار دماءٍ فلسطينية لبناتٍ خمس «افتتحن نشيد التراب» الفلسطيني في تلك المساحة المُستطيلة على الخريطة، وترتبط كذلك ببُقعة مُحددة من الوطن (باب مدرسة ابتدائية)، ومع افتتاح نشيد الوطن يدخل الجواب في اللحن الأساسي الثاني.»[٢٩]

ثم يأتي بعد ذلك صوت الشاعر: «وما إن يتم دخول اللحنَين الأساسيَّين في مُفتتح القصيدة حتى يظهر صوت الشاعر مُتوحِّدًا بالأرض في بُعدَيها الكوني والوطني «أنا الأرض»، ومازجًا بين القرار والجواب في اللحن الأساسي الثاني. ولا يكون ظهوره بصيغة المُتكلِّم المُفرد فحسْب، وإنما يظهر كذلك مُتوحِّدًا مع الجماعة في «سنطردهم».»

وتختتم اعتدال عثمان هذه الأصوات بأهمِّها، وهو صوت خديجة: «وعلى حين يُمثل الشاعر صوت القرار في هذا اللحن، فإنه يقوم كذلك بإنشاء علاقة محورية في القصيدة، طرفاها «أنا. أنتِ» ومركزها «الأرض». ويكون بذلك قد مهَّد لدخول صوت الجواب في اللحن، وهو صوت خديجة. وخديجة ترتبط بالأرض من ناحية «الأرض أنتِ»، وترتبط من ناحيةٍ ثانية بالفتيات الخمس، كما سيظهر في تحليل القصيدة. ويؤدي دخول هذا الصوت إلى انفتاح النص على بُعْدٍ نبويٍّ مُحَمَّل بالرؤيا. لكن صوت خديجة يظل، على الرغم من ذلك، وثيق الصِّلة بتفاصيل الحياة اليومية: «لا تُغلقي الباب»، و«إناء الزهور» و«حبل الغسيل»، ويقوم هذا اللحن الأخير بالمزج بين الألحان السابقة في تآلُفٍ هارموني، يمتدُّ بامتداد القصيدة.»[٣٠]

---

[٢٨] انظر: المُختار من شعر محمود درويش، إعداد الدكتور محمد عناني، مكتبة الأسرة ٢٠٠١م، ٦١–٧٧.

[٢٩] انظر: إضاءة النص (قراءات في الشعر العربي الحديث)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الثانية ١٩٩٨م، ١٠٤. ومن الملحوظ أنَّ هذه الدراسة تتميز بالاستفاضة الشديدة، مما يَجعلني أُركز في قراءتي هنا على أهمِّ رموزها وهو رمز «**خديجة**».

[٣٠] انظر: إضاءة النص، ١٠٤، ١٠٥.

وإذ تركز الناقدة اعتدال عثمان قراءتها على هذا الصوت (خديجة) تُبيِّن أولًا علاقته بالشاعر، قائلة: «إنَّ صوت خديجة يدخل إلى القصيدة، أول الأمر، مُرتبطًا بالعلاقة المحورية المُتشكِّلة من الشاعر. الأرض «أنا الأرض»، و«الأرض أنتِ»، «خديجة ...» مما يكسب هذه العلاقة بُعدًا نبويًّا وقداسةً لا يمكن إغفالها، تتوازى مع الجو الشعائري وتتقاطع معه. إنَّ الشاعر يدفع بهذَين البُعدَين إلى خلفية الصورة الذهنية التي يرسمها للأرض. يدفع بهما إلى منطقة قصوى، حيث يكمُن في أغوار اللاوعي نزوع غريزي لإضفاء القداسة على مظاهر الحياة والموت، أو على قوى الطبيعة، كما يظهر هذا النزوع نفسه في الإيمان بالقِيَم الدينية السماوية المُنظِّمة للحياة. وتظهر أشكال أخرى لهذا النزوع في الإيمان بفكرة، أو عقيدة، أو مسعًى وطني ... إلخ.

إنَّ هذا النزوع الأصيل في النفس يُوظَّف في القصيدة لتأكيد التشبُّث باستمرارية تاريخية تُجاوز التاريخ المكتوب، وتتشكَّل من قاعدةٍ تعلوها طبقات مُتتالية كطبقات الجيولوجية المكونة للأرض، فيُصبح المقدَّس المُمثَّل في خديجة، في نهاية المطاف، هو الحياة الأليفة، على نحو ما يتمثَّل في المقطع «١»: «لا تُغلقي الباب» و«إناء الزهور» و«حبل الغسيل» و«حجارة الطريق» و«هواء الجبل».»

وعن إشاعات البُعد النبوي للرمز خديجة وتوزُّعه على مَظهرَين، تقول اعتدال عثمان: «تنتشر إشاعات البُعد النبوي اليومي الصادر عن خديجة في اتجاهَين، يظهر أولهما مُرتبطًا بالحدث الفعلي في القصيدة، وهو مقتل بناتٍ خمسٍ كنَّ يقفنَ في شهر آذار أمام مدرسة ابتدائية، أما الاتجاه الثاني فيتمثَّل في طاقةٍ روحية هائلة، تمدُّ الشاعر بالمَقدرة على تحقيق الحلول الكامل في الأرض.»[٣١]

وفي تتبع المظهر الأول تقول: «وإذا تتبَّعنا مسار الصوت في الاتجاه الأول وجدْنا أنه — بعد ظهوره الاستهلالي مُرتبطًا بالأرض، ومُحاكيًا صوت القرار في اللحن، أي صوت الشاعر — يُعاود الظهور في المقطع رقم «٤» مُحمَّلًا بالقدسي من ناحية، وباليومي الأليف من ناحيةٍ ثانية، ليدخُل في نسيج العلاقات المرتبطة بحدث مقتل الفتيات. لكن هذا الحدث الواقعي نفسه يُقدَّم في سياقٍ أسطوري وحُلمي، يتمثل في «آذار يأتي إلى الأرض، من باطن الأرض يأتي، ومن رقصة الفتيات»، كما يتمثَّل في ثلاث جُمَل تلتمِع

[٣١] انظر: إضاءة النص، ١١٤.

بقوة ثم تهوي كالشُّهب المُحترقة «اشتعلن مع الورد والزعتر البلدي» و«افتتحن نشيد التراب» و«دخلن العناق النهائي» فيتحوَّل الحدث الواقعي إلى لاحدث، يتشكل في رموزٍ أو علامات للغة أخرى، تنمُّ عنها اللغة المكتوبة التي نعرفها ولكنها لا تُفصح. إنها لغة دراما الأسرار الدموية؛ لغة طابعها الخفاء والرمز، ويتطلَّب حل شفرتها تدريب العين على التقاط إشارات التلميحية وترجمتها.[٣٢]

وعن طبيعة الصوت في هذا السياق تقول الناقدة: «يدخل صوت خديجة في هذا السياق الحُلمي المُلْغز في شكل حوارٍ بين صوت خارجي هو نفسه صوت القرار في اللحن، ويقوم في هذا الموضع بالمزج بين الأصوات الأخرى التي تُمثل الأبعاد الدرامية في القصيدة، وبين صوت الجواب المُحمَّل بأبعاده الخاصة. ويُوجِّه إليها صوت الشاعر سؤالًا يبدو في ظاهره سؤالًا عاديًّا:

«خديجة، أين حفيداتك الذاهبات إلى حُبِّهن
الجديد؟»

لكنه سؤال مَشحون في حقيقة الأمر بالتوتُّر والغليان؛ إذ إنه — على حين يؤسس العلاقة بين خديجة التي ارتبطت بالأرض والفتيات — يُضفي على الحدث، الذي سبق أن ظهر في سياقٍ أسطوري حُلمي قداسةً مكتسبة، كما أنه يُنذر بتطوُّر الحدث نحو غايته المأساوية، التي أشار إليها في الصيغة الحُلمية المُبهمة في المقطع الأول. ويأتي الجواب مُثبتًا الأبعاد السابقة ومُفجرًا — في الوقت نفسه — لغليانٍ مكتوم:

«ذهبنَ ليقطفنَ بعض الحجارة. قالت خديجة
وهي تحثُّ الندى خلفهن».»

وتعلق الناقدة على هذه الفقرة الحوارية تعليقًا لغويًّا بقولها: «إنَّ نظرةً فاحصة إلى هذه الفقرة الحوارية تدلُّنا على كيفية تحول كيمياء اللغة إلى إكسير سحري، يَبُثُّ في الحدث الواقعي المُفضي إلى نهاية مأساوية حياةً لا تَفنى؛ لأنها حياة مُستمَدَّة من حيوات لُغات التراسُل والتواصُل البشري، الباقية بقاء البشر، على نحو ما تتجسَّد في

[٣٢] انظر: إضاءة النص، ١١٤، ١١٥.

قصيدة شعر. لقد تأسَّست في هذه السطور الثلاثة علاقة محورية تُمثل بُعدًا دراميًّا جديدًا، وترسَّخت أبعاد أسطورية في طبقاتٍ سحيقة تعلوها طبقات نبوية قُدسية، كما أدت الصيغة الاستفهامية إلى شحن الحدث بطاقاتِ توتُّرٍ وغليان مكتوم. كذلك أدى كسر العلاقة المنطقية بين «يقطفن» والزهور، واستبدال «الحجارة» بها، وخلق علاقة جديدة بين الفعل «تحث» واسم «الندى»، وارتباط الندى بالزهور وبِنَبت الأرض من ناحية، وبالفتيات من ناحيةٍ ثانية، وكون خديجة هي مصدر الفعل الذي يدلُّ على حركةٍ متوترة بدَورها، إذ يَصدُر عنها القول، على حين تُهرَع في اللحظة نفسها إلى جهةٍ ما، حيث يُوجَد ما لا يمكن تحديد جهة صدوره أو وجهته؛ حيث الندى، لكن المُهم هنا هو الحرص الشغوف على أن تكون خلفهن أنَّى ذهبن. ويؤدي ذلك التمازُج بين الأصوات الصادحة بألحان معزوفة الأرض وتداخُلها، وإثراء الأصوات الوافدة في تنويعاتٍ على الأنغام الأساسية فيها إلى التآلف الهارموني الكلي في القصيدة.»[٣٣]

وتستمر الناقدة في رصد هذا الصوت (خديجة) في المقطع نفسه (الرابع)، قائلة: «يظهر صوت خديجة مرةً أخرى في المقطع نفسه في تركيب سياق، يتماثل مع خصائص تركيب السياق الذي ظهرت فيه في الجزء الاستهلالي من المقطع الأول. لقد ظهر الصوت في المقطع «١» في سياقٍ تميَّز بخصائصه الغنائية: «خديجة، لا تُغلقي الباب، لا تدخلي في الغياب» كما يأتي السياق في المقطعَين في موقعٍ مُتماثل يسبقه، ويليه سياق سردي يتضافر مع الجوِّ الطقسي الأسطوري في ترسيخ الحسِّ الديني، وإضفاء القداسة على حادث الفتيات الذي يُعادل في مستوًى ديني آخر مفهوم الفداء بالشهادة في المسيحية.[٣٤]

ويظهر السياق نفسه في هذا المقطع مُعدَّلًا ليشير إلى طور الحدث من ناحية، واقترابه من نهايته المأساوية من ناحيةٍ أخرى، وهي النهاية التي يُشير إليها التراب الذي يمشي «دمًا طازجًا في الظهيرة» فيقول:

«خديجةُ، لا تُغلقي الباب خلفك،
لا تذهبي في السحاب»».

---

[٣٣] انظر: إضاءة النص، ١١٥، ١١٦. ويُوجَد في هذه الفقرة عجز صياغي، حيث لم تَبْنِ الناقدة ما أدَّاه كسر العلاقات المنطقية بين يقطفنَ والزهور ... إلخ.

[٣٤] انظر: السابق، ١١٦.

وتعلق الناقدة على حدث الفتيات فتقول: «وعلى الرغم من تراكُب المستويات الأسطورية والدينية، فإن حدث الفتيات لا يفقد صفةَ الواقعية، بل على العكس، يؤكدها في ثلاث جُمَل فعلية، تُشير أفعالها إلى الزمن الحاضر «يقرأن أنشودة عن دوالي الخليل»، و«يكتُبن خمس رسائل»، و«يحلُمن بالقُدس بعد امتحان الربيع وطرد الغزاة». فإذا ما جاءت النهاية المأساوية عندما تقتحم الفتيات «جنود المظلات»، و«ينكسرن مرايا مرايا»، يكون الحدث قد أدَّى دورَه في نسيج العلاقات، وفي توظيف الأبعاد الأسطورية والدينية، لتدعم استمرارية تاريخية هدفها النهائي: الأرض الآن وفي المستقبل.

وما إن يكتمل الحدَث حتى يبدأ في التراجُع، لكنه لا يختفي فجأةً وإنما تبقى منه ظلال كأنها الصدى، وتظهر تلك الظلال كالأصداء مُصاحبة لصوت خديجة التي كانت تتحدَّث عن حفيداتها على حين كانت «تحث الندى خلفهن»، لكنهنَّ يبتعِدن، ويدخلن في غياب العناق النهائي».»

وعن صوت خديجة في المقطع الخامس تقول الناقدة: «أما في المقطع «٥» فتتشكل الصورة كالتالي:

وما لت خديجة نحو النَّدى، فاحترقت، خديجة!
لا تغلقي الباب.

في هذه الصورة تكون كلمة «الندى» هي الظل الباقي، هي النار الخبيئة والجمرة التي يُطبق عليها الشاعر قبل الانطفاء النهائي فيشعلها بمدٍّ انفعالي صاخب، يتمثل في أربع جُمَل تقريرية متتالية:

فيا وطن الأنبياء .. تكاملْ!
ويا وطن الزارعين .. تكاملْ.
ويا وطن الشهداء .. تكاملْ.
ويا وطن الضائعين .. تكاملْ.

إن هذا الوطن المُلحَّ في حضوره كما يظهر في صيغة المنادى المُتكرر، المُمزَّق في الواقع بين القداسة والشهادة والضياع النهائي، يبدو عصيًّا نافرًا، لا يستجيب للانفجارات الصوتية المُتتالية الحادة في فعل الأمر «تكاملْ».»[٣٥]

وفي احتضان صوت خديجة لصوت الشاعر تقول الناقدة: «لا ينكسر صوت الشاعر أمام هذا المد الانفعالي الصاخب الذي يُواجَه بأشكال التمزُّق والعصيان، وإنما يئوب إلى مرفأ خديجة، ويلوذ بطاقةٍ روحية قادرة على الحلول الصوفي في الأرض، والامتداد الشعري لحدودها ولمساتها الطبوجرافية، «فكل شعاب الجبال امتداد لهذا النشيد». ومن هذه الطاقة الروحية ذاتها يتولَّد النبوي المُرتبط بخديجة: «ولك الأناشيد فيك امتداد لزيتونة زمَّلتني». إنَّ الوطن يعادل النشيد والنشيد — القصيدة في بُعدها الابتهالي — أو نشيد الإنشاد في العهد القديم، يعادل المُقدس. والزيتونة، بالإضافة إلى ذلك، شجرة مباركة كما جاء في القرآن الكريم ﴿يُوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ﴾ كما أن الزيتونة عند الصوفية «هي النفْس المُستعدة للاشتعال بنور القدس بقوة الفكر». وفي الحديث جاء أنَّ الرسول عليه السلام جاءه الحق وهو في غار حراء وأقرأه الآية الكريمة، «فرجع بها رسول الله ترجف بوادره حتى دخل على خديجة فقال: زمِّلوني، زمِّلوني، فزمَّلوه حتى ذهب عنه الروع» هكذا يلتقي في مرفأ خديجة المقدس مُتمثِّلًا في استمرارية الحياة اليومية التي تأكدت من قبل، وفي طاقة الحلول الصوفي في الأرض، كما يلتقي النداء المُلِحُّ لتكامل الوطن بأصداء حدث الفتيات.»[٣٦]

وعن التشابُك بين صوت خديجة والألحان الأخرى في المقطع السادس تقول الناقدة: «يصل التداخُل والتشابك بين صوت خديجة والألحان الأخرى إلى احتدامٍ عنيف في الحركة الأخيرة التي يشتمِل عليها القصيد السيمفوني في المقطع «٦» فتظهر خديجة مُقترنة بصوت الشاعر في السطر التالي: «هذا احتمال الذهاب إلى العمر خلف خديجة. لم يزرعوني لكي يحصدوني» ويستدعي هذا السطر فعل التخصيب الكوني في المقطع حيث يومِض سطر آخر: «أرجوك — سيدتي الأرض — أن تُخَصِّبي عمري المُتمايل بين سؤالين: كيف؟ وأين؟»[٣٧]

لقد تكشَّفت السُّبل أمام الشاعر، أو كادت، وأصبح تخصيب العمر يتمثل في «احتمال الذهاب إلى العمر خلف خديجة» أي الذهاب بحثًا عن زمن القداسة وزمن الشهادة والفداء بالدم. وبالإضافة إلى ذلك يستدعي الجزء الأخير من السطر «لم يزرعوني لكي يحصدوني» آيات الخصب في الطبيعة على نحو ما ظهرت في المقطع رقم «٥»: «هذا عناقي

---

[٣٥] انظر: إضاءة النص، ١١٦، ١١٧.

[٣٦] انظر: إضاءة النص، ١١٧.

الزراعي في ذروة الحب. هذا انطلاقي إلى العمر». لكن هذا العناق الزراعي يظهر في هذا المقطع في أفقٍ مختلف، وفي مُناخٍ مختلف، وتقف صيغة الفعل المجزوم حائلًا دون أن يحصد «الآخر» ثماره، والآخر هنا في صيغة الغائب الجمع يُصبح عاجزًا عن الفعل، وفاقدًا لُمبرِّرات ذلك الفعل نفسه فهو لم يزرع لكي يحصد، وإنما هو ذلك الدخيل الغازي الذي ظهر في المقطع «١»، محورًا لفعلٍ آخر مضاد، سوف تقوم به الذات مُتوحِّدة مع الجماعة في «ستطردهم». وفعل الطرد ينصبُّ، ضمن مفردات الحياة اليومية والصِّيغ الحُلمية، على «هواء الجليل». وهذا «الهواء الجليلي» يريد أن يتكلَّم في هذا المقطع الأخير، وأن يضجَّ بالفعل، وينقل عن الشاعر ذلك التَّوق المُتأجِّج الدفين في أغوار الذات، والمشع منها وعبرها، في الوقت نفسه، إلى الاتجاهات كلها، المرئية منها وغير المرئية، الواقعية منها والمُلغِزة الحلمية، ذلك التوق المُشع برغبة التوحُّد بالأرض لم يزل رؤيا تنطوي عليها أعطاف خديجة «يريد الهواء الجليلي أن يتكلم اليوم عني فينعس عند خديجة».»[٣٨]

وعن استدعاء صوت خديجة في المقطع السادس وارتباطه بتحقُّق النبوءة تقول اعتدال عثمان: «إنَّ استدعاء خديجة وحضورها الغامر في هذا المقطع يُصبح بشيرًا بقرب تحقق نبوءة الشاعر ونبوته التي ظهرت شاراتها في المقطع رقم «٥»، فاقترنت الأناشيد التي تُرفع إلى الوطن بزيتونة مباركة زمَّلته حين كان فؤاده يرجف فرقًا من هول التمزُّق الآني في الساحة العربية وجاهلية منافي الوجود الفلسطيني المُبعثَر في أرجاء العالم. وتنبلج الرؤيا آخر الأمر، وتتجلَّى فيضًا سماويًّا يغمر الأرض:

يا خديجة! إني رأيتُ .. وصدَّقتُ رؤياي.
تأخذني في مداها،
وتأخذني في هواها.
أنا العاشق الأبديُّ؛
السجين البديهيُّ.»

وفي تداخُل عناصر الوجود وتبادل خصائصها تقول الناقدة: «وما إن تنبلج الرؤيا وتقع في القلب موقع الإيمان والتصديق حتى يتم الاتصال الكُلي فتحل الذات العاشقة

---

[٣٧] انظر: إضاءة النص، ١١٨.

[٣٨] انظر: إضاءة النص، ١١٨.

في الأرض التي تمتدُّ حدودها إلى ما لا يُحَدُّ؛ إلى آفاق روحية مجهولة البدء والمُنتهى. وتسري تلك الطاقة الهائلة إلى الطبيعة فلا تُصبح الطبيعة وحدَها مصدر خصوبة الحياة النباتية على سطح الأرض، وإنما ينفجر الخِصب من قلب عاشقٍ يمنح الطبيعة ذاتها آية من آيات الخصب الكامنة فيها «يقتبس البرتقال اخضراري ويصبح .. هاجس يافا». فالاخضرار، علامة الحياة النباتية، يُصبح هنا صفة من صفات الشاعر التي يتبادلها مع عنصر نباتي، على حين يصبح جوهر الحياة والنماء هاجسًا يدور، لا بخلد بشرٍ، وإنما يدور بخلد مظهر حيوي من مظاهر الحياة النباتية في فلسطين، أعني برتقال يافا.»

ويكون هذا التبادل الحُر بين خصائص الموجودات وموقعها في سُلَّم الوجود مقدمةً تؤذِن بالدخول إلى مركز الحركة في القصيدة كلها، والبؤرة التي تستقطب التداخُل والتشابك بين الألحان الأساسية التي تصِل إلى احتدامٍ عنيف في هذا الجزء من المقطع، فتندمج عناصر الوجود وينصهر الكوني بالبَشري بأشكال الحياة الأخرى، ويندمج النبوي بالأسطوري، والواقعي بالحُلمي، والسردي بالغنائي، ويبدو الوجود مهرجانًا وعُرسًا للاحتفاء بتخلُّق فلسطين، أندلس المُمكن الذهني، في كوكبٍ آخر وفي مجرة أخرى؛ إذ تنبثِق في سديمٍ من الشعر.

وفي علاقة الإبداع بالأيديولوجيا في الخطاب الشعري عند محمود درويش تقول الناقدة: «يظهر عند هذه النقطة من «القراءة – الكتابة» أن أيديولوجية الخطاب الشعري عند درويش تقوم على التداخُل والتلاحُم والاتصال، وتُشكِّل في مُجملها بديلًا موازيًا للتجزُّؤ والتفتُّت والانفصال في الوضع العربي الراهن. ويستخدم للتعبير عن هذه الأيديولوجية وسائل أداء لا تكتفي بالخروج عن إطار القصيدة السائدة منذ ديوان «عاشق من فلسطين»، بل إنه لم يتوقَّف حتى الآن عن كسر الأشكال والقوالب التي يصِل إليها في شعره.»[٣٩]

وأخلص من هذه القراءة بالسمات الآتية:

أولًا: لفتت الناقدة اعتدال عثمان الانتباه إلى خاصية من أهم خصائص شعر الحداثة وهي تعدُّد الأصوات داخل القصيدة؛ فثم صوت الشاعر وصوت الزمان والمكان وصوت البنات الخمس وصوت خديجة ... إلخ. وعلى هذا لم تعُد القصيدة الحداثية تُبنى على

[٣٩] انظر: إضاءة النص، ١١٩–١٢١.

الصوت المُفرَد الذي كان يُمثل — غالبًا — صوت الشاعر في المراحل الشعرية السابقة. ولم تكتفِ الناقدة بإظهار كل صوتٍ على حدة، بل بيَّنت تداخُل هذه الأصوات، ومن ثَمَّ مشاركتها في إنتاج الدلالة.

ثانيًا: كشفت الناقدة عن شيءٍ مُهم عمد إليه الشاعر في بناء قصيدته، وهو توظيف عناصر النص في خدمة الدلالة؛ فالرمز خديجة، والفتيات الخمس، وشهر آذار، وصوتا الزمان والمكان، وكذلك صوت الشاعر نفسه، كل هذه الأصوات انصهرت في بوتقة واحدة كشفت عن هذا الحدث الدرامي الذي جسدته القصيدة بوصفها رؤية فنية للواقع.

ثالثًا: ربطت الناقدة — بتوسُّع أفُق توقُّعها — بين عناصر النص وما يكتنِفها من ماضٍ يُمثل الأساطير، مثل ارتباط شهر آذار بالخصب والنماء، ويُمثل كذلك الماضي الإسلامي من خلال الرمز «خديجة» كما كانت على وعي تام عندما رصدت التناصَّات القرآنية في بعض مواضع التفسير. ورغم هذا الارتداد لم تنفِ عن الرمز دلالته المُعاصرة؛ فمثَّلت خديجة لديها الأرض الفلسطينية، إذ خلعت عليها بُعدَين؛ الأول: نبوي مُقدس مُرتبط بالنبوءة، والأخير: مرتبط بالحدث الفعلي اليومي وهو مقتل الفتيات الخمس.

رابعًا: عزت الناقدة لجوء محمود درويش إلى الحقائق الكونية بالربط بين ما هو حسِّي واقعي وما هو معنوي رُوحي برغبته في الفرار من هذا الواقع اليومي المُحبط المُتناحر، وذلك حين قالت: «إنَّ الشاعر يلجأ إلى تلك الحقائق الكونية؛ لأن اليومي مُحبط ومُمزق ومُتناحِر إلى درجةٍ يصعب التعايش معها كما قلت، إنه يقوم بتجميع صورة ذهنية لوطن مُستلَب، عناصرها شذرات من مرايا مُهشَّمة ومبعثرة في ماضٍ ناءٍ غائر في الذاكرة، لكنه يتوهَّج بحياة لا تنطفئ؛ لأنها الحياة الوحيدة القادرة على بعث الحياة في حاضرٍ ميت، أو يكاد يموت، على حين تبدو نذُر المستقبل قاتمة.»[٤٠]

وعند هذه النقطة يمكن القول إن محمود درويش تأثر — في خلق هذه الموازاة الفنية للواقع — بالمثالية الإيجابية التي ترى أن الفن الصحيح هو الذي يُكمل الواقع ولا يَنفيه؛ أي أنه يقف منه موقفًا إيجابيًّا لا سلبيًّا، وهو الاتجاه الذي ظهرت بوادره عند روَّاد شعر التفعيلة، والذي يبتعِد تمامًا عن المثالية السلبية التي كانت تتطلَّع إلى خلق عوالم مثالية تُجافي الواقع المعيش.

[٤٠] انظر: إضاءة النص، ١١١.

خامسًا: ربطت الناقدة بين الإبداع عند درويش وأيديولوجيته تجاه الواقع، وقد اعتمدت في هذا الربط على التفاعُل بين المقاطع السردية والمقاطع الغنائية. ويمكن القول إن اعتدال عثمان قد تبنَّت — في هذا الموضع — وجهة النظر الماركسية التي تربط بين الإبداع (البنية العليا) والواقع.

سادسًا: وظَّفت الناقدة الجوانب الشكلية للنص في خدمة الدلالة؛ وذلك عندما قسَّمت النص إلى اثني عشر مقطعًا مُرقمًا بالعربية والهندية توازي عدد شهور السنة، وكذلك التداخُل بين المقاطع السردية من ناحية والغنائية من ناحية ثانية. وتطرُّقها إلى العلاقة بين اللغة التركيبية والإيقاع، وعلاقة الإيقاع بالأيديولوجية.[٤١]

أما القراءة الثانية التي أتناولها لهذه القصيدة، فهي قراءة الدكتورة المغربية فاطمة طحطح.[٤٢]

وفي بداية القراءة تُقدم الناقدة مُبررات اهتمامها بدراسة هذه القصيدة، فتقول: «لماذا التركيز على هذه القصيدة؟ لأن القدس ستأخذ بعدًا يختلف كل الاختلاف عن الأبعاد التي طرحها الشاعر من قبل في قصائده الأخرى؛ لأن القدس ستمتزج بالأرض والشاعر والمرأة والطفلة والقرنفل وظلال السفرجل ... وبكل شيءٍ على نحوٍ لم نعهده في كتاباته الشعرية السابقة؛ لأن القدس سترتبط عنده بمناخٍ إسلامي–عربي على نحوٍ غريب؛ لأن القدس ستأخذ طابعًا كونيًّا انطلاقًا من هذا المناخ الإسلامي؛ لأن القدس في هذه القصيدة لها لغة تجمع بين البساطة والرمز الشعري، لغة عرفت كيف تتحوَّل إلى مجموعةٍ من العلامات والإشارات والرموز الدالة في عفوية تامَّة وتلقائية مُتناهية.»[٤٣]

وتدخل الناقدة إلى القصيدة مدخلًا لغويًّا، تربط فيه بين الأرض وشهر آذار «زمن الربيع»، فتقول: «هناك أولًا، ستُّ عباراتٍ شعرية تتكرَّر عبر ستة مقاطع شعرية كاللازمة، وهي تأتي — حسب مقامات الكلام — بعضها في المبتدأ والآخر يتخلَّل الجُمَل الشعرية في الوسط، وبعضها الآخر ينتهي بها المقطع الشعري، وهذه العبارات الشعرية مرتبطة بالأرض في زمن الربيع «شهر آذار».

في شهر آذار، في سنة الانتفاضة، قالت لنا
الأرض أسرارها الدموية،

---

[٤١] انظر: السابق، ١٠٢، ١٠٣، ١٢٣، ١٢٤.

وفي شهر آذار تكتشف الأرض أنهارها،
وفي شهر آذار زوجت الأرض أشجارها،
وفي شهر آذار، تستيقظ الخيل،
في شهر آذار، أحرقت الأرض أزهارها،
وفي شهر آذار يمشي التراب دمًا طازجًا في الظهيرة.
خمس بنات يُخبِّئْن حقلًا من القمح تحت الضفيرة.
يقرأن مطلع أُنشودةٍ عن دوالي الخليل،
ويكتبن خمس رسائل:
تحيا بلادي؛
من الصِّفر حتى الجليل،
ويَحلُمن بالقدس بعد امتحان الربيع وطرد الغزاة.»

وتربط الناقدة بين الدلالات وبين تلك الجُمَل: «إنها الأرض إذن تتكلم، فتكشف عن أسرارها في شهر آذار، ثم في الشهر نفسه تكتشِف أنهارها، وتزوِّج أشجارها، ثم في هذا الشهر نفسه تحرق الأرض أزهارها، وفيه أيضًا يمشي التراب دمًا طازجًا في الظهيرة، وتأتي خمس بنات يُخبِّئن حقلًا من القمح تحت الضفائر، يقرأن مَطلع الأنشودة عن دوالي الخليل، ويكتُبنَ خمس رسائل، ويَحلُمن بالقدس بعد امتحان الربيع وطرد الغزاة، في شهر آذار، في سنة الانتفاضة، تمتزج الأسرار بالماء والخصب وشعلات النار.»[٤٤]

وفي تفاعل العناصر في فصل الربيع بما في ذلك قلب الشاعر، تقول الدكتورة فاطمة طحطح: «وفيه — أي الربيع — تمدُّ العصافير مناقيرها في اتجاه النشيد وقلب الشاعر فيصرخ هذا الأخير:

أنا الأرض،
والأرض أنت!

[٤٢] انظر: القدس في الشعر العربي، مؤسسة يماني الثقافية الخيرية ٢٠٠١م، ٢٦٠–٢٧٤.
[٤٣] انظر: القدس في الشعر العربي، ٢٦٥.
[٤٤] انظر: القدس في الشعر العربي، ٢٦٦.

بل إنَّ في هذا الزمان الربيعي سيصرخ كل شيءٍ وتسمعه يقول: أنا الأرض، أنا القدس. وتتحوَّل فيه الأصوات والأصداء إلى نشيد الأرض والقدس، بل إن هذا الزمان الربيعي ستُولَد فيه رؤيا وتتَّسِع هذه الرؤيا إلى أن تمتدَّ على خارطة القصيدة كلها.»[٤٥]

وفي هذه المنطقة من الدراسة يدخل رمز خديجة الذي يكاد يستحوذ على خارطة القصيدة كلها. ولكي تُبرِز الناقدة تفاعُل خديجة مع بقية عناصر القصيدة وهي القدس والبنات الخمس والزمان الربيعي، تعود إلى بداية النص:

في شهر آذار، في سنة الانتفاضة، قالت لنا الأرض
أسرارها الدموية، في شهر آذار مرت أمام
البنفسج والبندقية خمسُ بنات، وقفنَ على باب
مدرسةٍ ابتدائية، واشتعلنَ مع الورد والزعتر
البلدي، افتتحن نشيدَ التراب، دخلن العناق
النهائي. آذار يأتي إلى الأرض من باطن الأرض
يأتي، ومن رقصة الفتيات. البنفسج مال قليلًا؛
ليعبُر صوت البنات. العصافير مدَّت مناقيرها،
في اتجاه النشيد وقلبي.
أنا الأرض،
والأرض أنتِ
خديجة! لا تُغلقي الباب.
لا تدخلي في الغياب.
سنطردهم من إناء الزهور وحبل الغسيل.
سنطردهم عن حجارة هذا الطريق الطويل.
سنطردهم من هواء الجليل.
وفي شهر آذار، مرَّت أمام البنفسج والبندقية خمس
بنات، سقطنَ على باب مدرسة ابتدائية. للطباشير
فوق الأصابع لون العصافير. في شهر آذار قالت
لنا الأرض أسرارها.

[٤٥] انظر: القدس في الشعر العربي، ٢٦٧.

ثم تُعلق الناقدة على هذا المقطع الطويل بقولها: «فهو يَعِد خديجة (الأرض) وهو رمز إسلامي، بطرد الغزاة، وهذا الطرد لا يتحقَّق إلا في شهر آذار، في هذا الشهر تجتمِع كل الرموز التي تدلُّ عليه: البنات، نمو الزهور، البنفسج، العصافير ... لكن إذا كان هذا الشهر يرمز إلى الثورة الفتية، وإلى الإنقاذ الذي ستقوده الأجيال الشابة، وإذا كان هذا الشهر هو رمز الحياة، وإحياء الأرض بعد موتها ... فإنه أيضًا شهر الموت؛ فسقوط البنات الخمس على باب المدرسة، وهن يُردِّدن نشيد الأرض، وسنة الانتفاضة والأسرار الدموية .. كلها مؤشرات ترمز إلى أنَّ هذا الزمان الربيعي، هو زمن الموت والحياة في الوقت نفسه، وأن الحياة تكمُن في الموت والحرية في الشهادة، والولادة في المعاناة ... إلخ.»[٤٦]

ثم تنتقل الناقدة إلى إظهار التفاعل بين عناصر الطبيعة في شهر آذار، وما قد يَجمعه هذا الشهر حوله من ثُنائيات، فتقول: «هكذا تتَّضِح العلاقة، شيئًا فشيئًا (عبر امتداد مقاطع القصيدة) بين الأرض وآذار، وسنة الانتفاضة، والبنات الخمس، والشاعر، والعصافير، وبين كل هذه الأشياء، خديجة وما فاهت به الأرض من أسرار!

في شهر آذار نمتدُّ في الأرض،
في شهر آذار تنشر الأرض فينا
مواعيد غامضة،
واحتفالًا بسيطًا،
ونكتشف البحر تحت النوافذ،
والقمر الليلكي على السرو.
في شهر آذار ندخل أولَ سجنٍ وندخل أول حُبٍّ،
... ...
وفي شهر آذار تكتشف الأرض أنهارها.

إن الثنائيات تنمو وتتوالد في شهر آذار: أول سجن، وأول حب، والعلاقات المتواشجة بين كل العناصر المذكورة، بل إن القصيدة منذ بدايتها إلى نهاية هذا المقطع الذي

[٤٦] انظر: القدس في الشعر العربي، ٢٦٨.

تكتشف فيه الأرض أنهارها، تكشف عن هذا الاتحاد المُطلق والذوبان بين الأرض والبنات الخمس والبنفسج، والشاعر والعصافير والأناشيد.»[٤٧]

ثم تسوق الناقدة هذا المقطع الذي تجمع فيه اللحظة الشعرية بين الأزمنة المختلفة:

أنا الأرض،
والأرض أنتِ.
وفي شهر آذار تستيقظ الخيل.
سيدتي الأرض!
أيُّ نشيد سيمشي على بطنك المُتموِّج، بعدي؟
وأيُّ نشيدٍ يُلائم هذا الندى والبخور؟
كأن الهياكل تستفسر الآن عن أنبياء فلسطين في بدئها المُتواصل!
هذا اخضرار المدى واحمرار الحجارة.
هذا نشيدي.
وهذا خروج المسيح من الجرح والريح؛
أخضر مثل النبات يُغطي مساميره وقيودي.
وهذا نشيدي،
وهذا صعود الفتى العربي إلى الحُلم والقدس ...

وفي تعليق الناقدة على هذا المقطع تقول: «إنَّ اللحظة الشعرية تجمع بين أزمنةٍ مُتعدِّدة، فليس هناك ماضٍ مُنعزل أو حاضر يحجز عن الشاعر رؤية الماضي، ثم ليس هناك مُستقبل لا صِلة له بالحاضر أو الماضي، فالكل مندمج والكل حاضر في اللحظة الشعرية.

فها هو الحاضر تستيقظ فيه الخيل على هذه الأرض، وها هي الهياكل تستفسر عن كل الأنبياء الذين مرُّوا على هذه الأرض، وها هو الشاعر ينظر بعين الأمَل نحو المستقبل، ومع استيقاظ الخيل وأنغام الأناشيد، مع اخضرار المدى واحمرار الحجارة يخرج المسيح من الجُرح والريح .. يخرج أخضر في هذا الزمان الربيعي مثل البنات ليُغطي مساميره وقيود الشاعر.»[٤٨]

[٤٧] انظر: القدس في الشعر العربي، ٢٦٨، ٢٦٩.

[٤٨] انظر: القدس في الشعر العربي، ٢٧٠.

وتسوق الناقدة هذا المقطع الذي يستحضر فيه الشاعر لحظة الإسراء والمعراج ويخلعها على الحُلم وعلى القدس:

وهذا صعود الفتى العربيِّ إلى الحلم والقدس ...
وفي شهر آذار، في سنة الانتفاضة، قالت لنا الأرضُ
أسرارها الدموية: خمس بنات على باب مدرسة
ابتدائية يقتحمن جنود المظلَّات. يسطع بيت
من الشِّعر أخضر ... أخضر، خمس بنات على
باب مدرسة ابتدائية، ينكسِرنَ مرايا مرايا.
البنات مرايا البلاد على القلب ...
في شهر آذار أحرقت الأرض أزهارها.

ثم تُعلق الناقدة قائلة: «إن قضية البنات الخمس ستُحوِّل مجرى الكلام الشعري، فبدلًا من الندب والبكاء والحديث عن الموت، مثلما كنا نرى في القصائد السابقة، ستتحول البنات الخمس إلى مرايا البلاد على القلب ... وحين يسأل الشاعر خديجة عن حفيداتها الذاهبات إلى حُبهن الجديد، تُجيب خديجة: ذهبن ليقطفن بعض الحجارة!»[٤٩] وفي المقطع الرابع سيُولَد الشاعر من المذبحة وسيخرج من الموت:

أنا شاهد المذبحة،
وشهيد الخريطة.
أنا ولد الكلمات البسيطة.
رأيت الحصى أجنحة.
رأيت الندى أسلحة.

وفي فضاء القصيدة العربي–الإسلامي تقول الدكتورة فاطمة طحطح: «إن الذي أعطى القصيدة عُمقها الشعري، هذا الفضاء العربي–الإسلامي الذي تتحرك القصيدة في إطاره، فالشاعر بدلًا من أن يَستوحي من الأساطير القديمة اليونانية والبابلية وغيرها أقنعته الفنية ورموزه ... استوحى في هذه القصيدة من التراث العربي الإسلامي.

[٤٩] انظر: القدس في الشعر العربي، ٢٧٠، ٢٧١.

فهذا الزمان الربيعي زمان الحياة الجديدة، الزمان الذي يتحوَّل فيه الحصى إلى أجنحة، والندى إلى أسلحة، وضلوع الشاعر إلى حجارة، هذا الزمان الذي تصدح فيه الأناشيد بلُغةٍ أخرى في شهر آذار وسنة الانتفاضة ... هذا الزمان الذي ستفتتح فيه البنات الخمس نشيد التراب، ويدخُلنَ فيه العناق النهائي ... هذا الزمان من الحب ومن السجن، والذي يستيقظ فيه الخيل، ويمتدُّ فيه الناس في الأرض وتمتدُّ فيهم ... هو زمان خديجة وصعود الفتى العربي إلى الحُلم وإلى القدس هو زمان خديجة.» ثم تسوق الناقدة هذا المقطع الذي يُبرز بقاء خديجة (الأرض) مع أن كل شيءٍ سيذوب ويُصبح إلى زوال:

خديجة! لا
تغلقي الباب!
إنَّ الشعوب ستدخُل هذا الكتاب وتأفُل شمس أريحا
بدون طقوس.
فيا وطن الأنبياء .. تكامل!
ويا وطن الزارعين .. تكامل.
ويا وطن الشهداء .. تكامل.
ويا وطن الضائعين .. تكامل.
فكلُّ شِعاب الجبال امتداد لهذا النشيد،
وكلُّ الأناشيد فيك امتداد لزيتونةٍ زمَّلتني.

وعلى هذا المقطع تُعلق الناقدة قائلة: «إن كل المظاهر وكل العناصر والأشياء ستذوب، ولن يبقى غير خديجة (الأرض) والفتى العربي يصعد إلى القدس، والرمز «خديجة» يبقى العصب الأساسي في هذا النص الشعري؛ فهي اسم عربي–إسلامي، وهنا تبرز الرؤية الإسلامية الجديدة التي انتبه إليها الشاعر في القصيدة كما تبدو الخلفية الإسلامية في التعبير عن الأرض.»[٥٠]

[٥٠] انظر: القدس في الشعر العربي، ٢٧١، ٢٧٢.

وفي بلورة أخيرة لرمز خديجة وعلاقته بالشاعر تقول الناقدة: «لقد أصبحت الرؤية واضحة — الآن — لدى الشاعر، فهو لن يختار غير خديجة، ولن يُصدِّق غير ما تقوله خديجة؛ خديجة هي الأرض، وهي التراث وهي القدس، وهي العمر الجديد، يقول:

أنا الأرض ...
يا أيها الذاهبون إلى حبَّةِ القمح في مهدها،
احرثوا جسدي!
أيها الذاهبون إلى جبل النار،
مُرُّوا على جسدي.
أيها العابرون إلى صخرة القدس،
مُرُّوا على جسدي.
أيها العابرون على جسدي،
لن تمرُّوا.
أنا الأرض في جسد؛
لن تمرُّوا
أنا الأرض في صحوها،
لن تمرُّوا.
أنا الأرض. أيها العابرون على الأرض في صحوها،
لن تمرُّوا.
لن تمرُّوا.
لن تمرُّوا.

إنها خديجة أو الأرض في صحوها، في رؤيتها الإسلامية الجديدة ... وتبرز صورة «القدس» لدى الشاعر في هذه القصيدة بجلاء في عنصرَين مُتلازِمَين ومُتلاحِمين في اتحاد وحلولية، هما «الأرض، وخديجة».»[٥١]

[٥١] انظر: القدس في الشعر العربي، ٢٧٣.

وبعد قراءة هذا النموذج يمكن رصد ما تميزت به على النحو الآتي:

أولًا: أن الناقدة قرأت هذه القصيدة في سياقها الاجتماعي بما بُنِيت عليه من عناصر: الأرض، الفتايات الخمس، شهر آذار، المدرسة، الشاعر نفسه بوصفه مُمثلًا للفلسطينيين جميعهم. وكذلك سياقها الديني بكل عناصره التي تغلغلت فيها؛ فثَمَّ الرمز خديجة، واستدعاء الإسراء والمعراج، وكذلك بعض التناصَّات القرآنية التي احتوت في داخلها على بعضٍ من القصص القرآني.

وقد غلَّفت ذلك كلَّه بالسياق التاريخي الذي لم يظهر على السطح، بل كان يعمل في الخفاء من خلال فِعل الآخر (العدو) وما أحدثه من دموية في حادث البنات الخمس.

ثانيًا: اعتمدت الناقدة في إبراز الدلالة النصِّية على مبدأ الثنائيات، وبخاصة عندما ربطت هذه الثنائيات بشهر آذار؛ لتُبرز البُعد المزدوَج لهذا الشهر؛ فرغم أنه شهر البهجة والسعادة، بدا شهرًا حزينًا، فهو شهر الموت والحياة في الوقت نفسه.

ثالثًا: أقرَّت الناقدة أن اللحظة الشعرية لحظة لا تعرف زمنًا مُحددًا، بل تقوم على تداخُل الأزمنة؛ فهي لحظة انصهارية تجمع بين الماضي والحاضر والمُستقبل، وتلتحِم فيها العناصر حتى تُصبح عنصرًا واحدًا، وهذا هو ما لُحِظ عند تداخُل الأشياء في شهر آذار. وهو سمة الإبداع السليم الذي لا ينقل الواقع نقلًا حرفيًّا بقدْر ما يُعَدُّ موازاة فنية يُخالف منطقها منطق الواقع المحسوس في العلاقات التي تجمع بين الأشياء.

رابعًا: أرجعت الدكتورة فاطمة طحطح العمق الشعري الذي حظِيت به القصيدة إلى الفضاء العربي-الإسلامي، إذ استقى الشاعر أقنعته الفنية ورموزه من التراث العربي-الإسلامي، مما يدلُّ على حيوية هذا المنبع.

وفي نهاية هذا الفصل أودُّ أن أشير إلى نقاط عدة:

الأولى: أنَّ نظرية التلقِّي تختلف عن بقية المناهج الأخرى، رغم أنها تُعدُّ جميعها ضربًا من التلقي. ويعزو هذا الاختلاف في حقيقته إلى طبيعة الإجراءات التحليلية لكل منهجٍ وعلاقتها بكلٍّ من النص والمُتلقي؛ فبالنظر إلى المناهج السابقة، وهي البنيوية والسيميولوجية والأسلوبية، نجد أن إجراءاتها التحليلية قامت في أساسها على الارتباط بالنص المقروء ذاته، مما يجعل المُتلقي مرتبطًا — في عملية التحليل — بهذه الإجراءات، وإن كان بوسعه أن يُطوِّعها لتُناسب طبيعة بيئة شعرية مُعيَّنة.

أما في نظرية التلقي، فالأمر يختلف؛ لأن مركز الثقل النقدي انتقل من النص إلى القارئ، وما دام القرَّاء يختلفون فيما بينهم في أفق توقعاتهم وتفاوت خبراتهم النقدية، فلا بدَّ أن يكون ثمَّة اختلاف بين القراءات المُتعدِّدة للنص الواحد، فلم تَعُد الإجراءات التحليلية ثابتة أو مُتعارفًا عليها، بقدر ما غدت نِسبية.

الثانية: أنَّ كون التلقِّي أصبح نسبيًّا يختلف من ناقدٍ لآخر، فإن هذا يقودنا إلى عدم الانتقاص من قراءةٍ ما بُمقارنتها بقراءةٍ أخرى. وهذا الطرح أقرب إلى ما أنا بصدده الآن في القراءات المتنوعة لقصيدتَي محمود درويش: «عابرون في كلام عابر»، و«الأرض». فكل نصٍّ قُرِئ مرَّتَين تُكمل إحداهما الأخرى؛ فإذا كشفت إحداهما عن جانبٍ من النص، تكشف الأخرى عن جانبٍ آخر ... وهكذا. وكلما تعدَّدت قراءات النص تميَّز هو بالثراء الفني الذي يضمن له الخلود على مرِّ الأزمنة.

الثالثة: أنه في أحيان كثيرة يفرض النص دلالته على المُتلقي، مما يجعله يُحلل النص في إطار هذه الدلالة؛ فمثلًا في قصيدة «عابرون في كلام عابر» لا يخفى على أي ناقدٍ أنَّ المخاطب هنا هو العدو (الكيان الصهيوني) وأنَّ المُتكلم (الباقين) هم الفلسطينيون. لذلك جاءت قراءة هذا النص مُتقاربة عند الناقدين: الدكتور الغذامي والناقد حاتم الصكر. والأمر نفسه نجده في قصيدة «الأرض»، فلا يُعقَل أن يُحلل ناقدٌ ما هذه القصيدة دون الجزم بأن مدلول الأرض (خديجة) هو الأرض الفلسطينية، وأن ما فعله الشاعر محمود درويش يُعَد موازاة فنية لدرامية الواقع المحسوس. وإذا كان ثَمَّ اختلاف بين تلك القراءات، فهو يتمثَّل في الإشاعات اللغوية والتوسُّع في أفق التوقُّعات من ناقدٍ لآخر، مع ثبات الدلالة الأصلية في النصَّين، مما يجعلنا نُقر بتحقيق مبدأ القصدية في الشعر العربي.

الأخيرة: أنه في بعض الأحيان — وهي نقيض النقطة السابقة — تختلف قراءات النص الواحد اختلافا جوهريًّا. ويحدُث هذا الأمر عندما يعتمد النص في بنائه على الرمز الذي يَشوبه شيء من الغموض. وهنا فقط، يستطيع كل ناقدٍ أن يُفسِّر الرمز تفسيرًا مُستقلًّا، فتعدُّد مدلولات الرمز من قراءةٍ لأخرى لا يعني ذلك أن يشتطَّ أيٌّ من النقَّاد في تفسيره؛ لأن مرجعه الأول والأخير هو النص نفسه؛ فكلما استطاع الناقد أن يُدلِّل على صحة مدلول الرمز في قراءته باعتماده على الجماليات الفنية للنص المقروء، حَظِيَت قراءته بالمشروعية والإقرار النقدي. مما يعني أن عملية التفسير ذاتها ليست عمليةً مائعة أو قائمة على اللامحدودية.

وهذه الخشية من لامحدودية التفسير هي التي دفعت ستانلي فيش إلى القول بانتماء الناقد إلى جماعةٍ مُفسرة، حرصًا منه على عدم ضياع النص وسط تعدُّد القراءات واتِّصاف بعضها بالخلل في بعض الأحيان.[٥٢]

---

[٥٢] انظر: تيري إيجلتون، مقدمة في نظرية الأدب، ١٠٨.

الخاتمة والنتائج

على هذا النحو تناول الكتاب تلك المناهج النقدية وموقفها من قراءة الشعر العربي في مرحلة الحداثة. وقد تخصَّص هذا الكتاب في مناقشة تطبيقات هذه المناهج على فنِّ الشعر دون غيره من بقية الفنون الأدبية الأخرى[1] لسببَين:

الأول: رغبتي في أن يكتسب هذا الكتاب قدرًا من التخصُّص يجعله يخرج في النهاية بنتائج مرجوة.

الأخير: أنَّ فن الشعر هو المجال الأرحب الذي احتضن هذه المناهج في قراءته، وهو — بلا شك — أعرق الفنون الأدبية قاطبة، فقد بات يتمثَّل في جمالياته الفنية جماليات الفنون الأدبية الأخرى، بل والتشكيلية كذلك.

وما أريد أن أقوله في هذه الخاتمة: إنَّ هذا الكتاب يندرج تحت مظلة «نقد النقد» في مجال النقد الأدبي؛ مما ألزمني اتباع خطوات مُعينة؛ الأولى: التزمت بالحيادية في قراءتي للتطبيقات المتنوِّعة التي وردت في فصول الكتاب المُختلفة. الثانية: آثرتُ أن أقدم لكل منهجٍ نقدي أكثر من نموذجٍ تطبيقي بغرض التأكيد على مشروعية هذا المنهج أو ذاك في قراءة الشعر العربي. أما الأخيرة: فكان من الطبيعي أن يشتمل تعليقي في نهاية كل تطبيقٍ على ما يتميز به وما ألحظه عليه بغرض تحقيق الموضوعية النقدية.

[1] لأن هذه المناهج كانت قد طُبقت على الفنون الأخرى، مثل القراءة البنيوية التي قدَّمتها الدكتورة هدى وصفي لرواية الشحَّاذ لنجيب محفوظ. انظر فصول، المجلد الأول، العدد الثاني، مرجع سابق، ١٨١–١٨٧.

وقد توصَّلت الدراسة إلى النتائج التي كانت قد طرَحَتْها في المقدمة في صيغة أسئلة، وهي كالآتي:

أولًا: أن المناهج النقدية التي تناولها هذا الكتاب في فصوله الأربعة هي المناهج التي طبَّقَها النقاد العرب في قراءة شعر التفعيلة وقد تبين — بعد هذه الدراسة — أنها صالحة لقراءته.

أما ما يخصُّ المناهج الأخرى، فإنَّ النقد التفكيكي لا يصلُح نهائيًّا لدراسة الشعر العربي بما يقوم عليه من «اللعب الحر بالدوال» ومن «نسف للمراكز» وذلك لسببَين؛ الأول: أن المبادئ الإجرائية لهذا المنهج لا تتواءم مع لغة الشعر العربي المعاصر ذات المرجعية الواقعية. الأخير: أن عملية اللعب الحُر بالدوال تناولها المنهج السيميولوجي بقدْر كبير من القبول عندما أقر تعدُّد المدلولات للدالِّ الواحد، ولم يقُل بعدم نهائيتها، ومن ثَمَّ فإن المنهج التفكيكي يُعد — من وجهة نظري — إعادةً لما سبق، لكنها إعادة لا تتناسَب مع الشعر في البيئة العربية، حتى لو تلاءمت مع الترَف الحضاري في البيئة الغربية، والرغبة في اقتلاع الجذور ونسف المراكز تماشيًا مع الثقافة الأمريكية التي احتضنت مثل هذا التفكير؛ لدواعٍ تتعلق بنشأة أمريكا نفسها.

أما منهج النقد النسائي، فقد تناول الكتاب جانبًا منه إذا أخذنا في الحسبان أنه يعني في أحد مفاهيمه، النقد الذي تُقدِّمه المرأة، في ثلاث قراءات للدكتورة يُمنى العيد والناقدة اعتدال عثمان والدكتورة فاطمة طحطح.

كما أرى أنَّ منهج النقد الثقافي لم يُضف جديدًا إلى مجال الدراسات النقدية؛ وذلك لأنه إعادة للتوجيهات الماركسية التي تربط بين الفن والواقع. ولذلك يمكن النظر إلى أي قراءةٍ للشعر العربي على أنها قراءة ثقافية.

ثانيًا: لم يستخدم النقاد العرب هذه المناهج في قراءة الشعر إلا بعد تطويعها بما يتناسب مع جماليات الشعر العربي المُعاصر؛ إذ أدخلوا على مبادئها الإجرائية بعض التعديلات مثلما فعل الدكتور صلاح فضل مع المحور الاستبدالي في المنهج البنيوي، حين أجاز تجاور دالٍّ من حقلٍ دلالي ما مع دالٍّ من حقلٍ دلالي آخر. وكذلك ما ذهبت إليه القراءات البنيوية الثلاث من ربطٍ بين النص الشعري والواقع العربي، منافيةً بذلك البنيوية اللغوية التي ترى أن النص يجب أن يُحلَّل من داخله، بعيدًا عن أي مرجعياتٍ خارجية، ومُحقِّقة التوازن بين الإبداع الشعري والبيئة العربية التي نشأ فيها.

وكذلك ما فعله الدكتور محمد عبد المطلب بعدم التزامه بحرفية المدارس الأسلوبية — التي اتجه بعضها إلى الاهتمام بالمبدع وإبراز سماته من خلال جماليات النص، في حين أرجع بعضها الآخر العملية الأسلوبية إلى القارئ كما قال بذلك ريفاتير — فجاءت قراءته في سياق اهتمامه بعناصر الإبداع الثلاثة: المبدع والنص والمتلقي.

ثالثًا: أثبت الكتاب أن هذه المناهج صالحة لقراءة الشعر العربي على مستوياته كلها، سواء على مستوى القصيدة أو مستوى الديوان أو مستوى الأعمال الكاملة، وقد اتضح ذلك من خلال التطبيقات المُتنوعة على صفحات هذا الكتاب.

أهم المصادر والمراجع

(١) القرآن الكريم.

(٢) أبو أحمد (الدكتور حامد):

(أ) نقد الحداثة، الطبعة الثانية، ٢٠٠٦م.

(ب) الخطاب والقارئ، النسر الذهبي للطباعة، بدون تاريخ.

(٣) إيجلتون (تيري): مقدمة في نظرية الأدب، ترجمة أحمد حسان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سبتمبر ١٩٩١م.

(٤) بارت (رولان): درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال، الطبعة الثالثة ١٩٩٣م.

(٥) التلاوي (دكتور محمد نجيب): نقد المنظور اليهودي لتطوُّر الشعر العربي الحديث، الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٩٥م.

(٦) الجزار (دكتور محمد فكري): العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨م.

(٧) جيرو (بيير): الأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، الطبعة الثالثة ١٩٩٤م.

(٨) حمودة «الدكتور عبد العزيز»:

(أ) الخروج من التيه (دراسة في سلطة النص)، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، عالم المعرفة، نوفمبر ٢٠٠٣م.

(ب) المرايا المُحدبة. من البنيوية إلى التفكيك، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عالم المعرفة، إبريل ١٩٩٨م.

(٩) الخير (هاني): محمود درويش. رحلة في دروب الشعر، مؤسسة علاء الدين للطباعة والتوزيع، دمشق، الطبعة الأولى ٢٠٠٥م

(١٠) أبو ديب (الدكتور كمال): الرؤى المُقنعة، الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٦م.

(١١) دولو دال (جيرار): السيميائيات، ترجمة عبد الرحمن بو علي، دار الحوار، الطبعة الأولى ٢٠٠٤م.

(١٢) سلدن (رامان): النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة الدكتور جابر عصفور، الهيئة العامة لقصور الثقافة، الطبعة الثانية، مارس ١٩٩٦م.

(١٣) سوسير (فردينا ند): علم اللغة العام، ترجمة الدكتور يوئيل يوسف عزيز، بيت الموصل ١٩٨٨م.

(١٤) الصكر (حاتم): كتابة الذات، دار الشروق ١٩٩٤م.

(١٥) طحطح (الدكتورة فاطمة): القدس في الشعر العربي، جائزة الشاعر محمد حسن فقي، احتفالية الدورة السادسة، مؤسسة يماني الثقافية الخيرية، القاهرة ٢٠٠٢م.

(١٦) العبد (الدكتور محمد): اللغة والإبداع الأدبي، دار الفكر للدراسات والنشر، الأولى ١٩٨٩م.

(١٧) عبد اللطيف (الدكتور محمد حماسة): الإبداع الموازي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ٢٠٠١م.

(١٨) عبد المطلب (الدكتور محمد):

(أ) تقابلات الحداثة في شعر السبعينيات، الهيئة العامة لقصور الثقافة، نوفمبر ١٩٩٥م.

(ب) قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٥م.

(جـ) مناورات الشعرية، دار الشروق القاهرة، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٦م.

(د) النقد الأدبي، سلسلة الشباب، الهيئة العامة لقصور الثقافة، الأولى ٢٠٠٣م.

(١٩) عثمان (اعتدال): إضاءة النص، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الثانية ١٩٩٨م.

(٢٠) العيد (الدكتورة يمنى): في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة بيروت، الطبعة الثالثة ١٩٨٥م.

(٢١) الغذامي (الدكتور عبد الله):

(أ) ثقافة الأسئلة، النادي الأدبي الثقافي بجدة، الطبعة الأولى ١٩٩٢م.

(ب) الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الرابعة ١٩٩٨م.

(٢٢) فضل (الدكتور صلاح):

(أ) إنتاج الدلالة الأدبية، مركز الإنماء الحضاري، الطبعة الثانية ٢٠٠٢م.

(ب) شفرات النص، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الطبعة الثانية ١٩٩٥م.

(جـ) مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، الأولى ١٩٩٧م.

(٢٣) قاسم وأبو زيد (الدكتورة سيزا والدكتور نصر حامد): مدخل إلى السيميوطيقا، دار إلياس العصرية، بدون تاريخ.

(٢٤) القعود (الدكتور عبد الرحمن محمد): الإبهام في شعر الحداثة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عالم المعرفة، مارس ٢٠٠٢م.

(٢٥) محمد (الدكتور دسوقي إبراهيم): مناهج النقد الأدبي المعاصر. تنظيرًا وتطبيقًا، مكتبة الآداب، الطبعة الأولى ٢٠٠٩م.

(٢٦) محمد (الدكتور عبد الناصر حسن): سيميوطيقا العنوان في شعر عبد الوهاب البياتي، دار النهضة العربية ٢٠٠٢م.

(٢٧) (ابن منظور): لسان العرب، دار المعارف بالقاهرة، الطبعة الثانية ١٩٩٢م.

(٢٨) ناصف (الدكتور مصطفى): بعد الحداثة. صوت وصدى، النادي الأدبي الثقافي، جدة، الطبعة الأولى ٢٠٠٣م.

(٢٩) ابن هشام (جمال الدين عبد الله بن يوسف بن أحمد): مغني اللبيب، دار السلام، الطبعة الأولى ٢٠٠٢م.

(٣٠) هولب (روبرت) نظرية التلقي، ترجمة الدكتور عز الدين إسماعيل، النادي الأدبي الثقافي بجدة، الطبعة الأولى ١٩٩٤م.

المجلات الأدبية

(١) فصول: المجلد الأول، العدد الثاني، يناير ١٩٨١م
(٢) فصول: المجلد الرابع، العدد الثاني، مارس ١٩٨٤م.
(٣) فصول: المجلد الرابع، العدد الثالث، يونيو ١٩٨٤م.
(٤) فصول: المجلد الثامن، العددان «الأول والثاني»، مايو ١٩٨٩م.
(٥) فصول: المجلد الثامن، العددان «الثالث والرابع»، ديسمبر ١٩٨٩م.
(٦) فصول: المجلد الخامس عشر، العدد الثاني، صيف ١٩٩٦م.
(٧) فصول: المجلد الخامس عشر، العدد الثالث، خريف ١٩٩٦م.
(٨) فصول: المجلد السادس عشر، العدد الأول، صيف ١٩٩٧م.
(٩) «كلمات»، البحرين، العدد الثامن ١ / ٤ / ١٩٩٧م.

الدواوين الشعرية والأعمال الكاملة

(١) أدونيس (على أحمد سعيد):

(أ) الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٧م.
(ب) مختارات أدونيس، إعداد شوقي عبد الأمير، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٩م.

(٢) حجازي (أحمد عبد المعطي): ديوان «طلل الوقت»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١١م.
(٣) درويش (محمود):

(أ) الأعمال الشعرية الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثالثة ١٩٧٣م.
(ب) المختار من شعر محمود درويش، الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠١م.
(جـ) ديوان «أرى ما أريد»، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب ١٩٩٠م.

(٤) دنقل (أمل): الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، الطبعة الثانية ١٩٨٥م.
(٥) سويلم (أحمد): الأعمال الشعرية (١٩٦٧–١٩٨٧م)، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٢م.
(٦) طلب (حسن): ديوان سيرة البنفسج، مطبوعات كاف نون ١٩٨٦م.

(٧) عبد الصبور (صلاح):

(أ) الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت ١٩٨٦م.
(ب) ديوان «شجر الليل»، دار الشروق، بيروت-القاهرة، الطبعة الثالثة ١٩٨١م.

(٨) المقالح (عبد العزيز): الأعمال الشعرية الكاملة، وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء ٢٠٠٤م.

(٩) يوسف (سعدي): الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات دار المدى، بيروت، بدون تاريخ.


هنداوي